CUADERNOS
DE LA
UNIVERSIDAD DEL AIRE
DEL CIRCUITO CMQ

8

CURSO DE VERANO DE 1949

ARTES Y LETRAS DE NUESTRO TIEMPO

Talleres de la Revista

Septiembre 1949



20 cts.

EDITORIAL LEX
LA HABANA

UNIVERSIDAD DEL AIRE

DIRECTOR: DR. JORGE MAÑACH

EXTRACTO DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD DEL AIRE:

"La Universidad del Aire es una institución de difusión cultural por medio del radio. Está, por tanto, sujeta a las condiciones de acción que le imponen la índole de ese propósito y el medio trasmisor de que se vale".

....

"El objeto de las disertaciones de la Universidad del Aire es principalmente despertar un interés en los temas de la cultura. Por consiguiente, no aspiran a impartir conocimientos detallados o profundos, sino más bien nociones introductoras y generales que abran una vía inicial a la curiosidad de los oyentes. Como el grado de cultura de éstos tiene que presumirse muy diverso, se procurará prescindir en las disertaciones de todo lo que suponga una considerable formación previa, así como de tecnicismos y pormenorizaciones que fatiguen la atención. Los trabajos deberán ser redactados con toda la llaneza de estilo y amenidad de contenido que el tema permita, procurándose sintetizar y dramatizar lo más posible la exposición, y cuidando más en todo momento de la comprensión de los oyentes que del propio lucimiento".

Las audiciones de la UNIVERSIDAD DEL AIRE
se trasmiten todos los domingos de 3 a 4 p.m.
por el

CIRCUITO CMQ

RADIOCENTRO

LA HABANA, CUBA

José María Chacón y Calvo

Algunas notas sobre la reciente poesía Española

EL modesto título de esta lección evidencia que no se aspira en ella a definir ni valorar la etapa actual de la poesía española. La escasez de materiales en Cuba para intentar esta revisión, y no sólo lo menguado de mis fuerzas, me ha hecho rehuir una empresa tentadora en verdad.

Antes de proseguir, un deber ineludible me lleva a expresar públicamente mi gratitud, por subsidios bibliográficos inapreciables, a nuestra gran poetisa Dulce María Loynaz de Alvarez de Cañas, al Padre Rubinos, al eminente humanista, el doctor Juan J. Remos, el ilustre historiador de nuestras letras, y al doctor Octavio Smith, el poeta y ensayista muy distinguido, que sobre una materia análoga a la que hoy me ocupa dió hace unos meses una excelente Conferencia en el Ateneo.

Don Angel Valbuena Prat, el historiador de la Literatura Española en el admirable tratado que dedica a la evolución de las letras hispánicas, desde la primitiva epopeya del siglo XII hasta los días actuales, señala en el capítulo último de su obra magistral —"Los nuevos valores de la poesía y la prosa"— el año de 1935 como la fecha en la que, por la aparición de un libro de alta significación poética, **Abril**, de Luis Rosales, puede fijarse la etapa inicial de las nuevas tendencias. Un año después, con la honda conmoción de la guerra española, estas perspectivas se harán más firmes y precisas.

Abril, publicado en **Cruz y Raya**, revelaba una clara y alta personalidad, que en formas tradicionales, en un retorno a lo neoclásico, producía íntimas y puras emociones líricas. En este soneto, **La doliente libertad**, se aprecian estas notas indubitables:

¡Los caballos, Abril, vasto y callado,
sin aromar de espumas la ribera,
vino el dolor en franca primavera
como un cristal de cielo derramado.
Vino el dolor y cuando estuvo al lado
mi corazón mantuvo su ceguera:
decidido de sangre persevera
en plenitud de amor, desconsolado.
Tú eres sólo la gracia balbuciente,
la tierra que despierta con la brisa
sin que la entraña enamorada vibre,
la sombra de la luz resplandeciente,
la presencia sin sol de la sonrisa,
no has tenido dolor ¡déjame libre!

Y esta décima inicial de **Memoria de tránsito**, que tiene como lema un verso del gran poeta de la **evasión**, Federico García Lorca, **Herido de amor huido**, es, sencillamente, de clásica perfección:

Abril, porque siento, creo,
con calma en los ojos míos;
los montes, mares y ríos,
¿qué son sino devaneos?
Mirando la nieve veo
memorias de tu blancura,
y cuando vi en la hermosura
tu inmediata eternidad,
¿fuiste si no claridad,
temblor, paciencia y dulzura?

Pero junto al retorno a las resplandecientes normas clásicas, que en los poetas de estos años se evidenciaria en el culto a Garcilaso, como en la década anterior el centenario de Góngora, con

la profunda revisión de las obras que al inmortal cordobés dieron antaño el dictado de **Angel de tinieblas,** definiría a un grupo representativo de la poesía española, señalaría una clara orientación, junto a esta tendencia clásica del verso de Rosales, se percibe una profunda preocupación religiosa. El verso libre, ondulante y diverso expresará majestuosamente un estado de conciencia en el que se siente ya muy cerca el advenimiento casi inefable de la poesía mística.

Estos versos de **Misericordia,** con no sé qué acentos de salmo, precedidos de un versículo del capítulo XII del Evangelio de San Mateo, **Misericordia quiero y no sacrificio,** tienen una grandeza que para nada se refiere a la retórica y a la elocuencia y sí ya mucho a un místico temblor:

> Suprime mi sonrisa, cámbiala por el gozo,
> esa vasta y precisa alegría que no turba ni ofende,
> suprime mi sonrisa, Señor, hoy que comienza
> esta ascensión callada por la fiebre del pasmo.
> Dime, dime, Señor, ¿qué es este gozo mío,
> por qué sabe a madera mi voz cuando te nombro?
> por qué un cuerpo de hombre bajo el sol
> se desdobla en la sombra?
> dime, Tú, Luz rendida, Advenir sosegado,
> ¿a qué suerte de visión encendida le llamamos amor?
> ¡Porque es siendo yo mismo, que llegaré a ser nuevo
> cúmplase en mí Tu voluntad, Dios mío!

(Advirtamos, en un paréntesis, que el joven poeta español rinde involuntariamente un homenaje a Plácido, nuestro infortunado poeta, al reproducir literalmente, y sin saberlo, sin duda, en este último verso uno de los más famosos de la **Plegaria a Dios,** que el vate infeliz recitaba camino del cadalso, para cumplir una inicua sentencia).

Los versos de **Misericordia** son una lenta ascensión en la mística escala, que al final nos hará ver, aterido de temblor, al poeta, frente a la lumbre increada:

y he aquí que era la soledad mi última tentación.
Tú me escuchas, Señor, Número tan divino,
Total forma gozosa, Presencia sin instante,
Tú haces rodar al sol por la corriente del día,
Tú has visto sin asombro la claridad del cielo,
Tú que afirmas mis pies en la tierra que pasa,
Tú que has puesto en la angustia de mis labios de hombre
una sola palabra de temblor aterido;
todo Te lo devuelvo para quedar desnudo,
y ya, sin voz, ante Ti, te pido que eternices
la hora mansa y la paz de mi entrega absoluta.
No lloro lo perdido, Señor, nada se pierde.
Oid, montes, mares, islas,
gracias, Señor, por esta total nada serena que a mi
inquietud le brindas;
sin un temblor,
humanamente solo,
misericordia pido, Señor, misericordia.

En 1940, cinco años después de su primer libro revelador, publica don Luis Rosales su **Retablo sacro del nacimiento del Señor.** Su nueva afirmación de lo clásico lo atestigua con la reproducción al comienzo del delicadísimo libro de unos párrafos de Fray Alonso de Cabrera, el maravilloso predicador dominico del gran siglo. Décimas, canciones, villancicos, sonetos, de irreprochable factura, forman el **Sacro retablo,** con un fondo de misterio medieval, con matices pictóricos y plásticos que hacen pensar en los primitivos de Castilla. Este no es un ejercicio literario, sino poesía que brota de lo más íntimo del espíritu y que expresa una honda realidad interior. Los solos títulos nos dicen ya de la gracia y la delicadeza de estos versos: "De cómo al contemplar por vez primera los ojos de su hijo nació una nueva estrella", "De cómo fué gozoso el nacimiento de Dios Nuestro Señor", "De cuán graciosa y apacible era la belleza de la Virgen Nuestra Señora", "De cómo vino al mundo la oración".

Y un suave y sereno resplandor sentimos en estos sonetos de pureza acrisolada. Así en el último que hemos citado: "De cómo vino al mundo la oración":

De lirio la oración, de espuma herida
por el paso del alba silenciosa,
de carne sin pecado en la gozosa
contemplación del Niño sorprendida;
de nieve que detiene su caída
sobre la paja que al Señor desposa,
de sangre en asunción junto a la rosa
del virginal regazo desprendida;
de mirar levantada hacia la altura
como una fuente con el agua helada
donde el gozo encontró recogimiento;
de manos que juntaron su hermosura
para calmar, en la extensión nevada,
su angustia al hombre y su abandono al viento.

Y un nombre altísimo de la poesía española de todos los tiempos, el de Lope de Vega, sugiere a Valbuena Prat la inspiración, el toque de gracia, el ingenuo sentimiento de niñez de **Nanas**, como la que sigue:

Duérmete, niño mío,
flor de mi sangre,
lucero custodiado,
luz caminante.
Si las sombras que alcanzan
sobre los árboles
detrás de cada tronco
combate un ángel.
Si las estrellas bajan
para mirarte,
detrás de cada estrella
camina un ángel.
Si la nieve descansa

sobre tu carne,
detrás de cada copo
solloza un ángel.
Si viene el mar humilde
para besarte,
detrás de cada copo
dormirá un ángel.
¿Tendrá el sueño en tus ojos
sitio bastante?
Duerme, recién nacido,
pan de mi carne;
lucero custodiado,
luz caminante,
duerme, que calle el viento...
dile que calle.

Don Luis Rosales está en su perfecta madurez. No tiene aún cuarenta años. Nació en Granada, en 1910. Las claras y precisas notas que vemos en sus versos —retorno a lo clásico, una nítida y profunda religiosidad— hemos de advertirlas en otros poetas de su generación.

El nombre de Luis Rosales es inseparable del de Luis Felipe Vivanco, poeta con el que ha llevado a término el autor de **Abril** fecundos intentos de renovación del teatro español, como **La mejor reina de España, "figuración dramática"**, así llama a su obra, de doña Isabel la Católica. Vivanco, que nace en 1908, en San Lorenzo del Escorial, publica su primer libro en 1936, **Canto de primavera,** "fino, sereno, garcilasiano", recordemos las justas palabras de Valbuena Prat, y se revela plenamente en **Tiempo de dolor**, aparecido en 1940, en el que se define y concreta el poeta católico, de firmes líneas, que en la **Oración de la carne** (**En la muerte de don Miguel de Unamuno**) revive, con acento propio, el hondo drama interior, que percibimos con su trémula llama en la vida caudalosa y diversa del autor de **El Cristo de Velázquez.** En la más pura ortodoxia se resuelve en Vivanco esta larga lucha apasionada, como claramente vemos en

los versos finales de la **Oración** maravillosa, escrita en majestuosos versos libres:

¡Ay mi espíritu excelso! Pobre soy pero debo consumar tu castigo,
y si el dolor más alto no puede separarnos
unamos nuestros ojos para vivir unidos
en la ley del Señor, que es misterio presente
¡Ay mi espíritu inmenso! Tú, mi arcángel rebelde
tú, la pálida imagen de un Criador sin criatura,
menos que aire y que sombra y más que el tiempo todo,
levanta en mi pobreza tu creación a los cielos
para pedirle a Dios nuestra unión perdurable
en que libre gocemos de segura promesa de nuestro
firme encuentro
y escuchemos su Voz desde la Redención dolorosa del
hombre.

Leopoldo Panero, forma con Vivanco y Rosales, nos dice César González Ruano, en su opulenta Antología de **Poetas Españoles Contemporáneos,** página 607, un tríptico de amistad que incitaría a escribir un ensayo para fijar sus simpatías y deferencias. Nació en 1909, y era un año menor que su hermano Juan, muerto a los 28 años en la guerra de España, y que dejó al término de su breve vida, su libro de versos, **Cantos de ofrecimiento,** y un grupo de poemas, la mayor parte inéditos, de delicada inspiración, de clásica tonalidad, y, asimismo, de religioso acento.

Véase como un ejemplo el primer soneto de la serie deliciosa dedicada "A una roja amapola amparada en el trigo", inserta en su único libro **Cantos de ofrecimiento:**

Vigilia de los trigos en verdura,
regazo del rocío recatado.
Escorzo de la sangre consagrado
a la brisa del alba en la llanura.
Custodia del calor y la ternura.
Dulce fervor de luz sacramentado.

Desvelada armonía del sembrado
en el tibio temblor de su clausura.
Oración de humildad en lozanía
de un trigo verdecido en primavera.
Del campo y su pujanza, valentía.
Extremado candor de blanca niña.
Novicia del rubor en la primera
florida anunciación de la campiña.

Leopoldo Panero, no ha publicado aún, según mi noticia, su primer libro, pero tiene una abundantísima labor, de la que han aparecido tres selecciones, según nos dice la antología de González Ruano: una en la Revista **Escorial,** otra en **Haz** y una tercera, con poesías de la primera época, en **Fantasía.** Ninguna de estas revistas, con excepción de **Escorial,** y esta magnífica publicación no de manera regular, suele encontrarse en nuestras librerías.

El ardor apasionado, el ímpetu lírico de este excelente poeta, están en cierto modo atemperados por una contención clásica, que no parece impuesta sino que es como clara virtud nativa. Es típico en esta modalidad, en la que se conciertan el clasicismo, el libre vuelo lírico y el ímpetu creador, el soneto **El corazón en sueños:**

Por el dolor creyente que brota del pecado
por haberte querido de todo corazón
por haberte, Dios mío, tantas veces dejado
tantas veces pedido, de rodillas, perdón.
Por haberte perdido; por haberte encontrado.
Porque es como un desierto nevado mi oración.
¡Porque es como la hiedra sobre el árbol cortado
el recuerdo que brota cargado de ilusión.
Porque es como la hiedra déjame que te abrace,
primero amargamente, lleno de flor después,
y que a mi viejo tronco poco a poco me enlace,
y que mi vieja sombra se derrame a tus pies;
¡porque es como la rama donde la savia nace,
mi corazón, Dios mío, sueña que tú lo ves!

Hay en estas poesías un natural retorno a lo clásico, no una artificial y artificiosa labor de taracea, de simple imitación formal. La misma combinación métrica predominante, el soneto, "el claro misterio del soneto" para recordar la expresión de Dámaso Llanos, el gran poeta, ensayista y filólogo, cuando habla del "oscuro misterio de la poesía", es ya un testimonio de esta ansiedad fecunda por encontrar los caminos ciertos de la poesía española universal, la de Garcilaso y Fray Luis, la de Lope y Quevedo, la del grande anónimo de Sevilla y el místico carmelitano de Las Noches...

Este poeta que se nos presenta ahora, publica en 1915 "El cantar de la Noche" y en el año siguiente, los **Sonetos amorosos**, que dedica a la que será después su esposa. Su nombre no aparece en el repertorio copiosísimo de nuevos poetas del capítulo final de la Historia de la Literatura Española de Valbuena Prat. Sin embargo este soneto de Samuel Bleiberg, nacido en Madrid en 1915, creo que lo recogerán las futuras antologías, como aparece ya en la **Poesía Española actual** de don Alfonso Moreno.

Tú ves el cielo de Toledo herido
por la continua voz de vivo ocaso,
tú ves este paisaje tan escaso
Tú ves este dolor no merecido
en que tan firmemente fiel me abraso,
tú ves este sonido y este paso
que vibran en ti y en el amor transido.
Tú ves, tranquila, el cántico ya mudo
que en su mudez la eternidad mantiene,
tú ves esta inquietud en mí segura
de la distancia en el azul desnudo,
tú ves que plena y dulcemente viene
la intensidad de tu esperanza pura.

Dionisio Ridruejo, de Burgo de Osma, la ciudad soriana, es decir de la más vieja Castilla, trae a la poesía española junto a su fidelidad de las normas clásicas, que no excluye el más personal

acento, su honda pasión patriótica y ese íntimo tono de religiosidad que parece característica esencial de un grupo de nuevos poetas, como advirtió Manuel Machado, que en la etapa postrera de su vida enriqueció también el cancionero sagrado español.

Estos versos de Ridruejo (nacido en 1912) fueron escritos lejos de España, en críticas circunstancias, cuando el poeta sentía en torno suyo el batir de alas de la muerte.

Confesión

¿Por qué, Señor, me siento tan densamente vivo
tan placentero y fuerte, sobre la breve tierra
cuando esgrime la muerte su presencia de hierro
detrás del inminente rumor de la batalla?
Esta inmortal conciencia que habita mi recreo
se me hace fruto inmóvil de los cinco sentidos
que tejen con su gozo la eternidad soñada,
toda de tierra y tiempo, toda imagen y pulso.
Un transcurso de flores secuestra mi esperanza:
no son eternas rosas de tan frágil encanto,
ni aquel mirar que inclina las horas de la ausencia,
ni esta fe soleada que me canta en los ojos.
Señor, creo en tu sueño que despierta a la vida,
a la vida absoluta ya despierta y sin curso.
¿Por qué no abrasa el hambre de su luz infinita
como abrasa la sangre mi loca certidumbre?
Miro, Señor, la tarde incendiada de oro:
nada despide el alma, y, aunque todo esté lejos,
siento como el ensueño posee sus paisajes,
los dones venturosos del regreso fingido.
Tu voz también es dulce y el alma confiada,
bendiciente, se deja reposar en tus manos.
Señor, corta es el ansia, no son alas mis bienes,
¡Oh, Dueño de mi vida, despiértame en el alba!

Y este soneto, **España de piedra,** expresa apasionadamente lo hispánico, verdadero y eterno, de este poeta, que antes de cum-

plir los treinta y cinco años nos ha dado una decena de libros de los que citaremos, el **Primer libro de amor** (1939), **Poesía en armas** (1940) **Fábula de la doncella y el río** (1943), **En la soledad del tiempo** (1944):

Del Pirineo hasta Tejeda —España
del Atlántico, allá, fuerte y remota—
es toda piedra y majestad si brota,
si sube al cielo armada y en campaña.
Energía que el tiempo desengaña
si eterniza el tropel, desierta y rota,
si la convulsa tempestad no agota
su pujanza en la paz en que se baña.
Todo castillo o crestería, vuelo
pesado, movimiento endurecido,
serenidad —¡oh Gredos, Guadarrama!—
y agonía naciente. Toda anhelo,
toda sin dominar y sin vestido,
toda libre, inmortal. ¡Cómo se ama!

No consienten los límites de esta lección que continuemos cronológicamente esta lista con leves comentarios de jóvenes poetas españoles que definen su personalidad, después de la aparición de **Abril,** de Luis Rosales, en 1935. Vicente Gaos, en **Arcángel de mis noches** (Sonetos apasionados), publicado en 1945, con prólogo de Dámaso Alonso, en la bella colección **Adonais**, un nuevo y excelente servicio que presta a las letras españolas, don Juan Guerrero Ruiz, quizá el más fiel y apasionado de los amigos de Juan Ramón Jiménez, es un nuevo ejemplo de este retorno, con un acento de lo actual indubitable, a las formas clásicas.

Afirma Dámaso Alonso, un poeta esencial, que no olvida que lo es, ni en sus severas labores de filólogo, que "la poesía juvenil española se está dividiendo netamente en dos campos, y entre los dos se vislumbra ya el fuego —y no sin violencia— de las primeras escaramuzas. Sonetos, tercetos, versos tradicionales, de una parte; versos libérrimos de la otra.

Estas palabras son del bellísimo prólogo de **Arcángel de mis noches**, una colección de "sonetos apasionados" de perfección formal y de un noble acento de intimidad lírica. Recuerda el joven poeta —**Arcángel de mis noches** es un libro de los veinte años— al frente de sus versos unas palabras de Marcel Proust, que parecen definir su actitud estética: "Como los buenos poetas a los que la tiranía de la rima les fuerza a encontrar sus mayores bellezas". Mas no se encuentra el poeta esclavizado, encadenado por esta tiranía. El soneto inicial del libro nítidamente lo expresa así:

La forma

Mas, no, soneto, tú no me encadenas,
conduces mi pasión, riges mi anhelo,
cauce de mi hondo río en este suelo,
lecho feliz, mi vida entera ordena.
No me encadenas, me desencadenas,
órbita, estrella mía, libre cielo,
amor, errantes astros, sabio vuelo.
Música de la sangre por las venas.
La luz, la luz... Delante está el camino.
Por él iré hasta ti, por el espeso
poder precipitaréme en mi destino.
¡Oh!, vida recta y fiel, así te quiero,
recta, fiel, estelar, fuego divino,
ciega flecha, universo verdadero.

El antológico soneto anterior lleva al frente estos versos de Antonio Machado, el poeta ya clásico de **Campos de Castilla:**

Verso libre, verso libre,
líbrate, mejor, del verso
cuando te esclavices.

¡Cómo lo sentimos en las deslumbradoras páginas de **Arcángel de mis noches**! Vicente Gaos no tiene una libertad simplemente,

sino una impetuosa, una casi tumultuosa libertad. Llama Dámaso Alonso a estos sonetos "poesía de hirviente pasión", y el contraste entre el ímpetu interior y la serenidad, el sosiego, la clara noche de estos versos, es una de las características de este libro juvenil.

He aquí como el tumulto de la vida se serena, ante la presencia de lo irremediable. Este es el sentido de la nueva elegía:

A una adolescente enterrada

Ahora, que en medio de esta paz reposas,
cuerpo de tierra, aurora detenida,
cuando la juvenil luz de tu vida
aún había de andar en tantas cosas,
tu corazón se descompone en rosas,
pero en otra existencia prometida,
tu sangre, luz que afluye sin medida
encenderá otras noches más hermosas.
¡Ay! más hermosas que esta noche oscura
en que el mundo ha quedado convertido
para mi corazón desde tu ausencia.
Pues yo del mundo toda la hermosura
en ti cifraba, en ti que así has huido
dejándome, a tu eterna adolescencia.

Llevan, al fin, a la serenidad los sonetos apasionados. Un soneto, en el que flota el espíritu de Fray Luis, define este estado de gracia en el terceto final:

No conocí la vida verdadera
hasta que al cielo levanté la frente
y mi sangre encendí en tu primavera.

Los **sonetos apasionados** de Vicente Gaos, son una prueba más de este retorno a las normas clásicas, por un procedimiento natural, lejos de todo pueril remedo, de toda labor de taracea, y con un acento de íntima y personal emoción.

Pero ¿no es este mismo sentido tradicional característica también de poetas, maestros de su generación, que ayer fueron símbolo cabal de las entonces nuevas tendencias? Así veo el caso de Gerardo Diego, poeta de raíz, el primero del ya disperso grupo **últraísta** que ingresa en la Real Academia Española, que había antes abierto sus puertas a Dámaso Alonso y hoy se prepara a elegir a Vicente Aleixandre, el poeta de **Sombra del Paraíso.** Gerardo Diego, ofreció en sus años de iniciación una interesante dualidad: así, junto a **Imagen,** publicado en 1922, que define a Gerardo Diego como poeta **creacionista** (recordemos las palabras de Vicente Huidobro, el poeta chileno: "crea un poema como la naturaleza crea un árbol", y el comentario agudo de don Melchor Fernández Almagro, el eminente crítico, de que "de momento apareció audaz esta recomendación, pero ¿no han creado los poetas de cualquier tiempo de la misma manera?") encontramos **El Romancero de la novia,** su primer libro, aparecido en 1920 y **Soria, galería de estampas y efusiones** (1923), que recogen una labor en que lo popular y lo tradicional hispánicos tienen una honda resonancia.

El delicioso **Cancionero de Sentairalle,** aparecido en 1944, galería de estampas y recuerdos de un pueblecito del Bajo Pirineo francés, en donde el poeta suele pasar los veranos, se abre con unos versos, con los que el autor dedica a su esposa el nuevo libro, que nos ponen otra vez en el camino de lo tradicional. Aquí la tradición la representa un gran nombre de la poesía universal: el lusitano Gil Vicente, que nos dejó soberanas muestras de su inspiración, tanto en portugués como en castellano. Dicen los versos —Gesto— de **La sorpresa** (**Cancionero de Sentairalle**):

A la brisa, a la abeja, a la hermosa,
el rosal puede dedicar la rosa.
Al poeta, al grumete, a la doncella
la noche puede dedicar la estrella
si eres tu misma el rosal y la rosa,
la noche de mi verso y sus estrellas;
¿a quién dedicaré este breve cielo,
este arbusto, esta fuente, este desvelo?

Hay en el prodigioso teatro de Gil Vicente una poesía que Dámaso Alonso en su libro **Poesía de la Edad Media y Poesía Tradicional,** (pág. 554) estima "como la más sencillamente bella de toda la literatura española". Aparece en el auto de **La Sibila Casandra.** Menéndez y Pelayo, que la considera la perla de ese extraño y misterioso auto, recuerda que se cantaban con música del mismo Gil Vicente, pues el poeta, como Juan de la Encina, era músico también. Dicen así los versos del gran poeta portugués, que es gloria también de las letras españolas:

Muy graciosa es la doncella
¡cómo es bella y hermosa!
Digas tú el marinero
que en las naves vivías
si la nave, o la vela o la estrella
es tan bella.
Digas tú el caballero
que las armas vestías
si el caballo, o las armas o la guerra
es tan bella.
Digas tú el pastorcico
que el ganadico guarda.
si el ganado, o los valles, o la sierra
es tan bella.

¿No hay algo de esta misma tonalidad poética en los versos iniciales del **Cancionero de Sentairalle?** No hablo de influencias precisas, directas, ni de recuerdos literales y concretos. Solamente creo que en la simplicidad de elementos de la poesía dedicatoria de Gerardo Diego hay no sé qué hálito de la misma lumbre que iluminó y abrasó al poeta lusitano de **La Sibila Casandra,** al inmortal Gil Vicente. Ahora mismo me llega el último libro del poeta español, en la plena madurez de su obra. Es **Soria.** Recoge en el nuevo libro el publicado en 1923, las **Galerías de Estampas y Efusiones,** de la Ciudad del Duero. Pero las otras partes son nuevas enteramente: **Nuevo Cuaderno de Soria, Capital de Provincia,**

Cancionerillo de Salduero, Tierras de Soria. Voy a leer tan sólo uno de sus sonetos, de esos sonetos maravillosos característicos en Gerardo Diego:

Revelación

Era en Numancia, al tiempo que declina
la tarde de agosto augusto y lento,
Numancia del silencio y de la ruina
alma de libertad, trono del viento.
La luz se hacía por momentos mina
de transparencia y desvanecimiento,
diafanidad de ausencia vespertina,
esperanza, esperanza del portento.
Súbito ¿dónde? un pájaro sin lira,
sin rama, sin atril, canta, delira,
flota en la cima de su fiebre aguda.
Vivo latir de Dios nos goteaba,
risa y charla de Dios, libre y desnuda.
Y el pájaro, sabiéndolo, cantaba.

Pero volvamos, en este cuadro forzosamente lleno de olvidos lamentables, la mirada a los poetas que se revelan después de 1935. Este es un poeta del mar. Marino de profesión, hubo de torcer el destino de su vida por circunstancias adversas. Tiene su nombre de recia sonoridad vasca: Dictinio de Castillo-Elejabeytia. (Gerardo Diego prefiere llamarle Dictico a secas y no teme que nadie pueda confundirse). Tengo que agradecerle profundamente el envío de casi toda su obra, con excepción de **Lirios de Compostela,** libro publicado sólo fragmentariamente. Y desde **La avena de Dafni** y otros poemas, obra de 1943, en la que el poeta gallego de ascendencia vasca muestra su maestría en el "misterio claro del soneto", hasta **Argos,** libro en el que el antiguo marino, hoy profesor de filología en la Universidad de Murcia se afirma como el poeta del mar, hay resonancias profundas de una antigua tradición poética. Véase en estos sencillos versos cruzar la sombra leve de uno de los poetas del Cancionero Va-

ticana, monumento en muchas de sus páginas, de la poesía popular hispana del siglo XIII. Pertenecen al diminuto y finísimo libro **La Canción de los pinos,** en la primorosa colección **Adonais.** Los cito fragmentariamente:

Alborada

Sus cabellos de oro
lavaba la niña
en la aurora fresca
de la fuente fría.
Sus cabellos de oro
la niña lavaba,
en la fresca aurora
de la azul fontana.
En la aurora fresca
de la fuente fría,
donde aquel amigo
su canción decía...
Donde aquel amigo
su canción decía
y el ciervo del monte
al agua volvía...
Y el ciervo del monte
al agua volvía
por beber de amores
la jovial cantiga.
Y el ciervo del monte
al agua tornaba
por beber de amores
la cantiga clara.

Y el soneto inicial de **La avena de Dafnis, Norma,** parece en realidad una norma perfecta de vida:

Cultiva las internas soledades
cual un claustro sereno y silencioso
vivir como el ciprés siempre gozoso
ascendiendo en candor de eternidades,

ser anhelo de puras realidades
en la tristeza de este siglo umbroso
y volar como albatros poderosos
a través de nocturnas tempestades.
Construir las ojivas elevadas
de los íntimos cielos, constelados
por frondosos instantes de hermosura;
brinda nidos a pájaros cantores
y entre nieves y céfiros y flores
ser un árbol que sueña en la llanura.

No puede faltar en este recuento, asaz breve, el nombre de Miguel Hernández, que aunque había logrado notoriedad con su libro **Perito en luces**, publicado en 1933, adquiere después de esa fecha y especialmente en los tiempos de la guerra de España una reputación que traspasa las fronteras de su patria. Gerardo Diego, que no sólo es un poeta admirable sino un sagaz crítico, con una amplitud tal que sabe hacer cumplida justicia a muy variadas producciones bien lejanas de su credo estético, de sus íntimas dilecciones, al lamentar la prematura muerte de Miguel Hernández, "cuando su poesía se hallaba todavía en período de crecimiento y vigorosa fecundidad", habla de su magnífico ejemplo de hombría y de entereza, reflejado en una obra a veces áspera y violenta, pero siempre rezumante de vida y cálida de riego sanguíneo.

El poeta de Orihuela (Murcia) que nace en 1910 y muere en 1942, deja una obra en la que el estilo directo tiene no sé qué aire campesino, qué acento puro de la tierra.

Recordemos un soneto, que es como trasunto de una vida dolorosa:

Mi corazón no puede con la carga
de su amorosa y lóbrega tormenta
y hasta mi lengua eleva la sangrienta
especie clamorosa que la embarga.
Ya es corazón mi lengua lenta y larga
mi corazón ya es lengua larga y lenta...

¡Quiénes cantan tus penas! Anda y cuenta
los dulces granos de la arena amarga.
Mi corazón no puede más de triste
con el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.
Y ayer, dentro del tuyo, me escribiste
que de nostalgia tienes inclinado
medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo.

No hemos hablado aún de las poetisas, y hay en esta década, que levemente examinamos, junto a los nombres de Ernestina de Champoucin, Rosa Chacel, altamente estimadas desde la generación anterior; Concha Méndez, Josefina de la Torre, Clemencia Labrada, Mercedes Ballesteros y Cabrois, la hija de un insigne historiador y de una medievalista egregia, una que particularmente reclama nuestra atención. Es Carmen Conde. Desde 1934 un bellísimo prólogo de Gabriela Mistral, la gran poetisa de América, en su colección de poemas en prosa **Júbilo,** había dado una especie de consagración a la escritora levantina. En 1947, su poema de largo aliento, **Mujer sin edén,** define claramente su personalidad. El tema podía llevar a la poesía elocuente, de tonalidad oratoria. Pero nada más ajeno al verso oratorio que el grave y austero acento de **Mujer sin edén.**

Y hay momentos también de tonalidad religiosa en el magnífico poema. Recordemos un breve pasaje siquiera del canto IV (El poema está dividido en siete cantos):

Recordando a Jesús

Eras igual que la luz, todo lo revelaba.
Igual que el agua limpia, todo lo redimía.
Su voz partía granados y aventaba los vientos.
Su voz era de nardos y olía a amanecer.
Las manos de Jesús alumbraban las noches
sus ojos eran largos: del cielo hasta mis ojos.
Porque a Jesús clavaron,
porque le hemos perdido.

Antonio Oliver, esposo de Carmen Conde, a quien **Mástil y Tiempo cenital,** sus primeros libros, lo muestran dentro de las nuevas tendencias, expresadas con la mesura que vemos en estos versos, Friso, citados con encomio por Valbuena Prat:

Una de tan blanca, tan blanca,
parecía de mármol.
Otra, tan morena, tan morena,
parecía de barro.
En mis sueños, yo iba
con las dos de la mano,

encuentra su manera genuina en **las Loas** —de las que ha publicado ya varios volúmenes— poesía de lo cotidiano y minúsculo, de su paisaje levantino, de su río Segura, que en estos versos alcanza el valor de un símbolo.

¡Cuántas figuras han de quedar fuera de este índice forzosamente reducido! Nada podemos decir ya de poetas como José Luis Cano, autor de **La voz de la muerte,** un libro bellísimo. En un reciente artículo —síntesis penetrante y certera de **La poesía española contemporánea**— publicado por Gerardo Diego en **Mundo Hispánico,** en el número de Enero del año en curso, encuentro no menos de cincuenta nombres de autores, todos con un claro aporte a la nueva poesía española.

Aparte de poetas revelados en la década anterior, la de 1920 a 1930, como don José María Pemán, que en un libro reciente **Las flores del bien,** afirma su personalidad lírica, como ayer afirmó la dramática en el teatro con obras del tipo de **El divino impaciente,** que alcanzó los clamores del triunfo popular, hay todo un **corpus poetarum** que forma grupos, señala tendencias y ofrece, a veces, contrastes apasionados. Los poetas mayores de ayer, unos en España, otros fuera de ella, un Gerardo Diego, un Dámaso Alonso, un Vicente Aleixandre, un Jorge Guillén, un Pedro Salinas, un Rafael Alberti, un Juan Ramón Jiménez, el andaluz universal, por quien la renovación profunda de Rubén Darío, llega a la máxima rectificación y depuración —y es una

observación muy justa de don Federico de Onís en su ejemplar **Antología**— y se enlaza con la poesía de las generaciones posteriores, estos altos poetas continúan con toda dignidad una obra, que no obstante sus valores actuales, alcanza ya una categoría histórica.

Otros poetas, asimismo de significación indudable, Adriano del Valle, Domenchina, Emilio Prados, Luis Cernuda, Altolaguirre, sin olvidar a León Felipe, la revelación de 1920 con sus **Versos y Oraciones de caminante,** dan nuevas perspectivas a su labor. No podemos omitir la cita de poetas españoles tan vinculados con las letras cubanas como con las hispánicas: Don Angel Lázaro, que se revela en La Habana con su libro **El remanso gris,** y continúa entre nosotros desde hace más de diez años su finísima obra lírica, y don Luis Amado Blanco, que publica en La Habana, entre otros libros, su delicado poema **Claustro.**

La obra de estos poetas y la de las grandes figuras desaparecidas después de 1935, Federico García Lorca, el gran poeta que simbolizó como ninguno el retorno a lo popular, a las esencias vivas del folklore, un Miguel de Unamuno, un Antonio Machado, un Eduardo Marquina, un Manuel Machado, dan a las letras españolas de nuestro siglo, en el orden de la poesía, una significación que admite el paralelo con las de los tiempos áureos, los siglos XVI y XVII. Esta afirmación la hace y la razona Gerardo Diego, en la magnífica síntesis crítica que citamos antes.

En estas notas esquemáticas hemos querido señalar, principalmente, dos características de la poesía española después de 1935, fecha de la aparición del primer libro de don Luis Rosales: una es el retorno a las formas tradicionales, otra, la tonalidad religiosa en un buen número de nuevos poetas.

Este sentido de profunda religiosidad tiene un libro que cabalmente lo representa: "**Hombre de Dios**" de José María Valverde. Era casi un adolescente cuando lo publicó en 1946. Poesía religiosa por su espíritu, por su finalidad, por su mismo tema. "Es de un poeta católico esta voz que canta" dice Dámaso Alonso en el prólogo muy sugestivo de estos nuevos salmos. Y es tan profunda, tan firme esta fe, que "cuando siente las lívidas fosfo-

rescencias de la sensualidad", se salva, repito las palabras del crítico creador que prologa a **Hombre de Dios",** porque esa fuerza misteriosa es también un secreto designio de la divinidad, es un esfuerzo terrible, continuo como un río:

"Pero un río celeste, de éxtasis y misterio
que incendia nuestra carne de eternidad y Dios."

En la ansiedad, en el mismo clamor, hay un acento de serenidad. Lo percibimos en el **Salmo inicial:**

Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.
Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza,
y sí a veces resurges, como el sol tras la lluvia,
hay noches en que apenas logro pensar que existes.
Eres una ciudad detrás de las montañas.
Eres un mar lejano que a veces no se oye.
No estás dentro de mí. Siento tu negro hueco
devorando mi entraña, como una hambrienta boca.
Y por eso te nombro, Señor, constantemente,
y por eso refiero las cosas a tu nombre,
dándoles latitud y longitud de Ti.
Si estuvieras conmigo yo hablaría de cosas,
de cosas nada más, sencillas y desnudas,
del cielo, de la brisa, del amor y la pena.
como un feliz amante que dice sólo: "Mira
qué pájaro, qué rosa, qué sol, qué tarde clara",
y vierte así en la luz de los nombres su amor.
Pero no; Tú me faltas. Y te nombro por eso.
Te persigo en el bosque detrás de cada tronco.
Te busco por el fondo de las aguas sin luz.
¡Oh cosas, apartaos, dadme ya su presencia
que tenéis escondida en vuestro oscuro seno!
Marcado por tu hierro vago por las llanuras,
abandonado, inútil, como una oveja sola...
Nombre de Dios me llamo, pero sin Dios estoy.

Gritar asombrado es para José María Valverde el único oficio del poeta.

"Por esto nos han puesto al lado del camino
con el único oficio de gritar asombrados'.'

Dice en la "Oración por nosotros los poetas":

Porque si no existiéramos, para qué tantas cosas
sutiles y bellas como Dios ha creado
tantos ocasos rojos, y tanto árbol sin fruta,
y tanta flor y tanto pájaro vagabundo.

Este es el poeta casi adolescente de **Hombre de Dios.** Una gran voz que, con un nuevo acento, repite una nota profunda y distintiva de la poesía española de todos los tiempos. Una poesía que ha dado al mundo los mayores místicos de la literatura universal.

●

Gustavo Pittaluga, Jr.

El ballet contemporáneo

EL ballet es más bien un tema de conversación entre "gente de mundo" que motivo de una explicación. Su intrascendencia, su ligereza, su fugaz actualidad, son más propias del "salón" que del análisis, al que se obstina en escapar, escurridizo como un pescado —como un "dorado pescado". Ni presenta asidero, ni, por otra parte, siente uno la menor apetencia de disecarlo.

El ballet es un tema sobre el que puede hablar con autoridad, y por este orden, el "habitual" de los espectáculos que pudiéramos llamar de primera magnitud; el socio del "Jockey Club" conocedor de la "Rotonda"; los miembros "cadetes" de las "200 familias"; el joven diplomático (cuando pertenece a la "Carrera" de las grandes potencias); la "medio mundana"; en otro orden de ideas, más preciso, el jefe de la "claque"; y, en enésimo término, el compositor de música. Y eso, a título, tan sólo, de participante circunstancial en la compañía de la sociedad a la que me refiero.

En efecto, para el compositor de música el ballet es un accidente profesional, por el cual se interesa más o menos en virtud de las circunstancias, incluso —y sobre todo— cuando dedica la mayor parte de sus esfuerzos a cultivarlo.

Por ejemplo: lo único que verdaderamente le importa a Igor Stravinsky de "Pulcinella" es Pergolese, y la operación de cirugía estética (y nunca mejor aplicado el término) que se propone realizar sobre tan extraordinario sujeto de experimentación.

Y —otro ejemplo— tan lo único que le interesa en la "Consagración de la Primavera" es Igor Stravinsky mismo, que, en 1912, —y según confesión propia— le da igual que el encargo de realizar la coreografía recaiga en un debutante poco experimentado, como lo era, a la sazón, Nijinsky, por cuyas facultades intelectuales no tenía —si hemos de creer a sus "Memorias"— la menor estimación; y, en 1940, no opone el menor obstáculo a que los señores Stokowsky y Disney presenten su traducción del "Sacre" a la cosmética artístico-cinematográfica americana.

Y, para no dejar la mano de tan ilustre guía, lo que más le preocupaba en el ensayo general de "Orfeo" —su ballet más reciente— era que los asistentes nos apercibiéramos de la "inversión" de su tema de la Introducción en el Final. No sin antes señalar, astutamente, que la Grecia del pintor japonés Negouchi —autor de las decoraciones— caminaba hacia Occidente por el camino inverso, por la vía del Asia, y el Pacífico.

He pretendido demostrar con estos tres ejemplos —podría servirme de cien— que la autoridad de un compositor para "exponer" el ballet ante una audiencia tiene sus limitaciones. Por otra parte, todo el que está preocupado en lo que se llama la "creación" espera resultar explicado, entendido, sin más y porque sí, convencido, como suele estarlo, de que "el movimiento se demuestra andando", y de vuelta, como lo está, de todos los "supuestos". Por lo mismo, pudiera carecer de facultades analíticas; o, al menos, de la vocación de ejercerlas. El señor Barr, ex director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, empleó dos años de su vida en la pretensión de obtener de Picasso la "verdad" sobre el caballo y el toro de Guernica. No hay que decir que jamás logró su propósito. Como es natural.

Conviene, por tanto, que olviden ustedes que el encargo de hablar sobre el ballet contemporáneo ha recaído sobre un compositor de música, que, por su parte, hará cuanto esté en su mano por hacer otro tanto con su oficio para tratar del asunto, simplemente, como un "contemporáneo" mejor o peor enterado de lo ocurrido a su alrededor.

Ahora bien, desde este punto de vista, pocas cosas puede haber más atrayentes que pasar revista al ballet contemporáneo, síntesis, exponente, vehículo y agente de la mayor parte de las actitudes adoptadas por el arte de nuestro tiempo.

"No se puede decir que Mallarmé fuera "mallarmesiano", dice Cocteau, "como no se puede decir que Picasso es cubista. La poesía de Mallarmé le pertenecía a él, exclusivamente, como el cubismo es, exclusivamente, Picasso". Olvidemos lo que hay de injusto en la frase como en toda frase digna de tal nombre para Juan Gris y para Georges Braque, y sirvámonos de ella "utilitariamente": "La poesía de Mallarmé le pertenecía a él, exclusivamente, como el ballet contemporáneo le pertenece, exclusivamente, a Sergio Diaghileff.

En efecto, el ballet contemporáneo, que es una de las creaciones más atrayentes del teatro "mudo" contemporáneo, y del teatro poético, en general, es de la invención exclusiva de ese personaje extraordinario de quien, con haberse dicho demasiado, no se ha dicho todo: Sergio Diaghileff.

Nace, por su obra y gracia, en París, en 1909, y muere, con él, en Venecia, en 1929, para sobrevivirse, aún con cierto brío, mantenido por la vigencia de su vivo recuerdo, hasta 1939, y venir, después, a poblar las Américas —particularmente, la del Norte— con ruinas fantasmales, multiplicándose, en sus agonías, como los rabos de una lagartija, en las 3 ó 4, ó 10, ó 12, compañías que andan por ahí.

Esos veinte años conocieron tres espectáculos silentes: dos, tradicionales —el ballet y el circo (o sea, la coreografía, y la pantomima)— y uno, nuevo —el cinema.

Sergio Diaghileff y el cinema mudo, murieron el mismo año de 1929. Sólo el circo, que jamás se arriesgó por los caminos de la innovación, permanece inmutable. Durante ese período estuvo personificado por Grog.

El cine —se habla aquí del cine rigurosamente poético— fué, en un principio, Melies; después, Chaplin (que se produjo en términos tradicionales, y, àun, elementales, como no podía ser de otro modo, por su origen circense). Y, más tarde, del 20 al 30,

y en términos absolutamente antitradicionales, el joven René Clair, Fernand Leger, Richter, y los abstraccionistas berlineses, los documentalistas y, sobre todo, Luis Buñuel, cuyas tres obras —"El perro andaluz", "La edad de oro" y "La tierra sin pan"— alcanzan una dimensión más allá de la propuesta por "Entr'acte", "La sangre del poeta" o "El ballet mecánico".

El ballet, es Sergio Diaghileff.

No se trata de ignorar a Isadora Duncan, ni a Kurt Joos, ni a Loie Fuller, ni a Pavlova, ni al intento de los "Ballets suecos", ni siquiera, y salvando las distancias, a Martha Grahman, ni a Ida Rubinstein. Ni a Antonia Mercé, ni a la Argentinita, ni a la Fernanda, la Malena y la Macarrona (que bailaban juntas la escena de los sortilegios del "Amor Brujo" como no es creible que pueda repetirse), ni a Rafael Ortega, ni al maestro Juan Martínez, ni a Vicente Escudero.

Todos esos nombres tienen su puesto en la historia de la danza contemporánea. Como van unidos al del ballet, propiamente dicho, los de Fokine, Balanchine, Massine, Nijinsky —y su hermana, Nijinska—, Romanoff, Lifar, Karzavina, Lopocova, Danilova, René Blum, Allatini y el Príncipe de Mónaco; e Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Benoist, Prokofieff, Jorge de Chirico, Manuel de Falla, Juan Miró, Masson, León Bakst, Max Jacob, Eric Satie, Vittorio Rieti, Milhaud, Poulenc, Cocteau, Berard, Hindemith, y todos los aspectos —llamados "ismos"— del arte de su tiempo.

Unos y otros nombres, unos y otros artistas, unos y otros danzantes, pintores, compositores, coreógrafos y poetas, se movían, como otros tantos astros independientes, en la música, en la pintura, en la poesía, en la danza. Como los públicos destinados, por obra y gracia de Sergio Diaghileff, a asombrarse con su presencia en la fantástica escena que Sergio Diaghileff iba a depararles, se movían en el ámbito de los compartimentos estancos que la sociedad europea de su tiempo les tenía reservados: la exposición, el "estudio", el concierto, el palco en la ópera, el salón, el balneario, la trastienda de casa de Pleyel, el "círculo", el "Casino", el Café; en una palabra, en el mundo de Marcel Proust.

Hasta que Sergio Diaghileff desembarca, un día, procedente de la versión eslava de esa misma sociedad, en la Estación del Este, de París, para aglutinar, reunir, combinar, descubrir, manejar y presentar su "número" de fuegos artificiales, primero con tres, luego con 9, después con 27 y, finalmente, con un sinnúmero de trucos pirotécnicos ideados por los artistas plásticos, los escritores, los compositores, los bailarines y danzantes y los coreógrafos, recurriendo, para ello, a la generosidad de aquella sociedad, que, especialmente en Inglaterra, hubo de prestarse del mejor grado al oficio de "mecenas" que Diaghileff le impuso. En efecto, sus empresas —absolutamente puras y perversamente satánicas, conjuntamente tenían lugar, indefectiblemente, en pura pérdida, y eran proverbiales sus viajes a Londres, de donde regresaba, siempre, provisto de los miles de libras imprescindibles para continuar la "bella aventura".

Visto a distancia, todo esto no parece presentar dificultad alguna. Siendo la primera mitad del siglo XX —como lo ha sido— la más rica y fecunda de todas las épocas en invención creadora, nada tiene de extraño que quien se propusiera servirse de ella "masivamente", por decirlo así, se encontrase "en el mejor de los mundos".

Pero eso es a distancia. Hacer una langosta "Thermidor" presentará, sin duda, algún problema. Pero, en último extremo, ahí está la receta. Lo verdaderamente difícil es inventarla. Cuando a usted le afirman como una verdad inconcusa que Mozart era un compositor milagroso, usted acepta la afirmación, poco más o menos, de la misma manera que cuando le aseguran que dos y dos son cuatro, la tierra es redonda, y los mares, líquidos. Pero ¿y si le ponen a usted, a los 25 años, rodeado de una infinidad de incógnitas de la misma edad —o algo menos— en la obligación de designar, sin error ni omisión, los 10, los 20, los 100, ó los 400 nombres de los "destinados", en términos universales, y en materia de danza, de coreografía, de poesía, de música, de pintura, de sentido poético, de imaginación, de calidad, de invención...?

Todo cuanto ha aparecido a la luz de la rampa en materia de ballet durante aquel período, y durante los 20 años siguientes, es

debido a la voluntad, la fantasía, el arbitrismo y la "real gana", en el más mayestático sentido de la palabra, de Sergio Diaghileff. Sin él, "Petrouschka" hubiera quedado en fantasía o "Capriccio" para piano y orquesta; y el "Sombrero de tres picos", en pantomima bailable, destinada al teatro de Eslava, al pasadizo de San Gines, y su churrería; y las "Sílfides" (o sea, el ballet, por antonomasia) no hubieran alcanzado a reducir los "tutús" de Degas a polvo impalpable de gasa, ni la Academia de danza a la abstracción pura; es decir, a la pura poesía. La ilustre "jetee" del "Espectro de la rosa" sólo hubiera asombrado a la Corte Imperial de San Petersburgo; y la "Consagración de la primavera", no hubiera tenido lugar; ni "Daphnis y Cloe"; ni el "Cotillon", ni el "Tren azul", ni el "Paso de acero", ni "Las corzas", ni "Barabau", ni los "Juegos de niños..."

Muerto el ballet de corte, y moribundo —de nacimiento— el ballet incidental de la ópera, Sergio Diaghileff arrincona los escombros del uno y del otro. El primero, arrebatándoselo, literalmente, al Zar de todas las Rusias; y el segundo, en virtud de los preceptos de la higiene.

Nadie ignora, repito, que Diaghileff tuvo, y tiene, otros contemporáneos, a los que he procurado citar por sus nombres más arriba. Tomemos, por ejemplo, el de uno —mas bien, una— de ellos, porque es el más reciente —en efecto, está en su plenitud— y porque es el más ambicioso. Me refiero a Martha Graham. Martha Graham fundamenta sus aspiraciones a la singularidad, por de pronto, en la eliminación de la Academia existente (la de Petipa —que viene a ser a la coreografía lo que es a la música el "Clavecin bien temperado"—) y su substitución por un sistema nuevo, —sedicente de su invención personal— y, en realidad, de la de los coreógrafos alemanes contemporáneos de **Caligari**. Los bailarines abandonan la zapatilla para danzar con los pies desnudos, y el **tutú** se convierte en túnica. Y las posiciones, actitudes, arabescos, cabriolas, porte de brazos, piruetas, ecartés, relevés, fouetes, etc. resultan sustituidos por determinados pasos —que son, en el fondo, los mismos— y por un porte rígido del cuerpo, que se produce, poco más o menos, como en un friso egipcio. Los

gestos cobran significación. Y la significación es, sin excepción, conceptuosa. Por otra parte, la señora Graham carece, totalmente, de alegría. Y su compañía está sometida, casi siempre, al temor de los más siniestros presagios. Y, por lo demás, suele confundir —cosa muy frecuente entre sus compatriotas— la parodia con la pantomima. Miss Grahan, por consecuencia, no ha compuesto, en realidad, más que un solo ballet, que se ha multiplicado por el número —no muy considerable— de los que ha montado y que ni siquiera tiene un título con el que poder citarle. Otro tanto podría decirse —salvando las distancias— de Kurt Joos, que, sin embargo, presenta un título famoso: "El tapete verde".

A Rey muerto, Rey puesto, dirán los optimistas. Y, sin embargo, entre Rey y Rey, también hay sus distancias. En materia de ballet, el trono está vacante, va para veinte años.

El mundo de esta postguerra es un mundo oscuro, al que no escapa ninguna manifestación de arte. "Hay momentos en los siglos", dice Ramón Gómez de la Serna, "en los que llega la hora de vomitar". Ramón explica, en su frase, la actitud de Chirico, desbordado por la generosa abundancia de las ruinas de Italia. Nuestro "momento", a las puertas de la mitad del siglo, es el momento de la "náusea" de Sartre. Mal momento.

Raimundo Lazo

La literatura hispanoamericana contemporánea

LA existencia de un organismo histórico constituído con la producción literaria de los pueblos de Hispanoamérica que merezca el nombre de **literatura hispanoamericana**, es ya un concepto elaborado por cerca de un siglo de teorías y observaciones, inaceptable sólo para gentes descontentadizas, mal informadas o peor intencionadas.

Ardua ha sido y es la misión del historiador de nuestras letras, quien ha tenido que atender menesteres disímiles, y así verificar la combatida, ignorada o menospreciada unidad esencial de la creación literaria en Hispanoamérica, como acarrear materiales de difícil acceso, analizar intrincados e insólitos fenómenos de transculturación, y perfilar y caracterizar peculiaridades y apreciar valores entre nocivos excesos, que cobijados bajo los nombres de europeísmo, indigenismo, criollismo, han amenazado con su arbitrario vaivén de influencias la relativa serenidad y el poder esclarecedor de la crítica.

En este campo literario nuestro en que todo trabajo sistemático de exploración y todo cultivo intenso han sido cosa peregrina y difícil, tenemos que deslindar la zona movediza de lo contemporáneo. Lo contemporáneo, a primera vista, parece significar lo de nuestro tiempo. Pero ¿cuántas cosas viven en nuestro tiempo, dentro del cuadro cronológico más o menos convencionalmente

determinado que encierra la vida de una, dos o tres generaciones? Dentro de este tiempo nuestro, dentro del tiempo que cada generación puede llamar suyo, hay una porción muerta del pasado, cuya desaparición irremediable presentimos o ignoramos: un pretérito vivo, —legado en transmisión—, y finalmente la obra privativa de la época, lo que, con respecto a ella, constituye lo actual. Lo históricamente añadido, creado por nosotros, integra, pues, lo actual, mientras que todo lo que con nosotros convive constituye lo contemporáneo.

Lo contemporáneo tiene justamente, por eso, que hacer referencia al pasado inmediato, pasado que en realidad no lo es, porque no ha pasado por completo, porque en buena parte vive con nosotros como cosa vieja que aun no ha alcanzado el grave prestigio de ser arcaica, según la fina y exacta observación de Alfonso Reyes.

En el ámbito de lo hispanoamericano, el modernismo es cosa vieja, que sufre hoy los deprimentes efectos de toda vejez, mientras que el movimiento romántico del siglo XIX comienza a ser el arcaísmo prestigioso, cuya contaminación, como la de un clásico lejano, ya no es temible. Y el arte nuestro nacido al final de la pasada entreguerra es nuestra precaria actualidad, conmovida por el presentimiento de una gran transición, por la creciente seguridad de que vivimos en el final de una época.

El modernismo, que dominó en Hispanoamérica desde fines del siglo pasado hasta la primera guerra mundial, fué una revolución literaria de la cual aprendimos, en teorías y ejemplos, el valor de la forma, y de la cual apreciamos las ventajas del espíritu cosmopolita. Pero algo, que es tan significativo o más que eso, heredamos del modernismo. De ese pasado inmediato recibimos las preferencias en cuanto al tipo o género de creación literaria: el poema de concentrada y vigorosa unidad, el cuento, el ensayo y la crónica. Lo demás, —teatro, oratoria, narración en verso y novela de grandiosa y elaborada estructura—, o perdió vigencia, o como en el caso de la novela, a despecho de un fugaz esplendor, avanzó hacia una crisis que todavía es actual, tan acentuada que ha permitido discutir si es la crisis de la novela misma o sólo de una manera

del arte de novelar que parecía insuperable en la segunda mitad del siglo XIX.

Literariamente todavía vivimos, como en todos los órdenes de actividad histórica, en la pasada entreguerra; y parece que vivimos provisionalmente en esa época pasada, creada por acontecimientos trascendentales, porque los modos y contenidos de un nuevo vivir y de un nuevo arte correlativo no se concretan aún.

En tales condiciones, nuestra literatura se caracteriza por el desarrollo de lo imaginativo o de lo puramente intelectual, por la eliminación de fronteras retóricas entre muchas manifestaciones literarias, como la novela, el ensayo, el cuento y el poema, y por el influjo del espíritu ensayístico, que con sus características de libertad, originalidad y afán interpretativo, produce hondas e insólitas transformaciones de especies artísticas, antes inconfundibles y ahora simplificadas y combinadas con suma frecuencia.

La avanzada de nuestros movimientos literarios, desde el modernismo, ha estado en la lírica. Ella ha captado con mayor rapidez y poder de asimilación las nuevas tendencias, y en su campo el arte superado ha perdido vigencia de manera más decisiva que en otros sectores de la literatura.

Liquidado el modernismo, cuyo último gran poeta sobreviviente, Enrique González Martínez, aun produce, al comienzo de la entreguerra vive aquel movimiento en las mismas reacciones o rectificaciones que entonces origina, como las de Poveda, Acosta y Boti, en Cuba, que por vías diferentes manifestaron su inconformidad creadora; pero en la tercera década del siglo, aparece ya una poesía nueva, que no está ligada de manera inmediata al pasado ni siquiera por la referencia negativa de una reacción, como era la de los postmodernistas. Entonces aparecieron y proliferaron los ismos de la llamada vanguardia, y cuando el ambiente se despejó, al pasar las desorientaciones y los excesos característicos de todo movimiento revolucionario, aproximadamente en la década que ahora termina, ha podido apreciarse lo que realmente es la lírica actual. A despecho de la multiplicidad de matices y aun de tendencias, se notan en ella dos grandes corrientes, que si bien diferenciadas con claridad en la producción de los

poetas menores, suelen concurrir en la de las grandes figuras representativas: poesía barroca que vive del arabesco externo de la imagen y de la metáfora, y neoconceptismo sentimental que, con distintos grados de sensibilidad, con el mínimo de trabajo formal externo, pone énfasis en el concepto poético, en los símbolos cargados de intención que al mismo tiempo perfilan y aprisionan el ser de la poesía y el posible mensaje del poeta.

Ante esta revolución artística tuvo que producirse una vez más, como en tantos casos análogos, la desorientación del público y de una parte considerable de la crítica, y hubo y hay también el fanatismo dogmático, excluyente y deformador de los epígonos. Pero, para el que se siente historiador o espectador interesado de la época, el justo medio tiene que estar en el reconocimiento de una revolucionaria renovación poética. Es el caso, para señalar una de las personalidades más influyentes y significativas, de Pablo Neruda, el autor de **Residencia en la Tierra.** El poeta juvenil de **Crepusculario** y de **Veinte poemas de amor y una canción desesperada** mostró sus posibilidades de renovador de la expresión poética a pesar de su juventud y a pesar de su peligrosa preferencia por la elegía erótica; pero cuando el poeta de **Residencia en la Tierra** olvida todo vestigio de narración o de pura anécdota, y hace de su poesía una estilización intencionada de la realidad que se expresa por medio de una asociación de símbolos, de signos de diversa clase, y cuando abandona las acostumbradas asociaciones lógicas para entregarse más a la intuición y a la lógica de los sentimientos, es evidente que estamos ante una nueva poesía que, sin evitar el hermetismo y los riegos de la intelectualización, posee valores estéticos de excepcional riqueza y originalidad.

La nómina de esta nueva poesía barroca o conceptista es numerosa, y de variados matices la obra de estos autores que hacen parte de nuestra actualidad literaria.

Aisladas, inclasificables en tendencias, llevando en sí el motivo de su existencia artística, se desarrollan la poesía folklórica y la poesía de las más notables poetisas de nuestro tiempo. De lo primero, es un ejemplo excelente la poesía afrocubana del ciclo admirablemente cerrado por Nicolás Guillén; de lo segundo, la poesía

intemporal de Gabriela Mistral, de Juana de Ibarbourou, de Dulce María Loynaz.

Y como en todo proceso artístico, hay también rezagos, en este caso residuos románticos y modernistas en estado de imperturbable supervivencia y hay personalidades de avanzado radicalismo, como, entre nosotros, los animadores de las revistas **Orígenes** y **Espuela de Plata**, para quienes la poesía es clave verbal de lo inefable.

En la narración imaginativa, se nota hoy el desarrollo y diversificación del cuento a expensas de la novela extensa tradicional, así como la aparición y próspera fortuna de nuevas especies que han enriquecido y siguen enriqueciendo notablemente la literatura de ficción.

El modernismo no podía ser ambiente propicio a la novela; y, por influencia de aquel movimiento, muchos cultivadores del género, más que novelistas, actuaron como escritores complacidos en el perfeccionamiento del estilo y en la formulación de idearios que recogían el individualismo y el esteticismo idealizador de la época.

Alrededor del año 20, la novela netamente hispanoamericana tuvo un rico florecimiento. En ella convergían entonces el impulso criollista y el ingenuo romanticismo americano con abundantes influencias literarias románticas y realistas europeas. Con todos esos ingredientes, se compuso una novela, estructurada dentro de las fórmulas del siglo XIX, que alcanzó fama tratando el tema nacional de alguno de nuestros pueblos, como el de la revolución mexicana, o el tema general hispanoamericano de la lucha del hombre contra el medio de Hispanoamérica. Fué la obra de Azuela, de Rivera, de Güiraldes, de Gallegos y de una legión de continuadores empeñados en conservar la vigencia de un ciclo novelesco que parece haber cumplido ya su función histórica con innegable brillantez, mientras en el cuento realizaba obra similar, evolucionando desde el cosmopolitismo a lo vernáculo, Horacio Quiroga.

Mientras Azuela y otros mexicanos —Guzmán, López Fuentes— cultivaban una novela antiacadémica, antiliteraria, inspirada en el tema propio de la gran revolución social de 1910, en la mayoría

de nuestros pueblos el gran tema dramático del hombre en lucha contra el medio americano, descubierto y aprovechado por Sarmiento hace cien años, fué tratado por una novela muy cargada de literatura, que deja en **La Vorágine**, de Rivera, un gran ejemplo de novela poemática; en **Don Segundo Sombra**, de Güiraldes, la estilización artística de condiciones sociales y tipos desaparecidos; y en **Doña Bárbara**, de Gallegos, sin duda la más amplia, precisa y equilibrada concreción de ese drama del hombre en lucha con nuestro medio, obra particularmente notable entre todas las de su especie porque en ella el equilibrio de las fuerzas concurrentes aumenta la intensidad dramática, y lo acertado de la concepción enriquece su sentido trascendente.

Pero como todo apogeo artístico es en último extremo el esplendor que oculta la germinación de una crisis, el siglo XX comenzaba entonces a nacer en realidad para la novela, liquidando en ella las fórmulas del siglo anterior y combinando y renovando las especies de la literatura de ficción. Y así, en los últimos años, hemos visto aparecer y cultivarse con preferencia la novela-ensayo, la novela-diario y otros tipos de creación imaginativa en los cuales lo novelesco rompe sus fronteras tradicionales, no se sabe bien si para invadir otras especies literarias, o si para ser invadido por ellas. Es el caso, que ya luce como un lejano antecedente, de **Ciénaga**, de Luis Felipe Rodríguez; de las ficciones de Borges, entregado últimamente a reivindicar los valores de la trama en la novela policial; de las novelas-ensayos de Mallea; de los últimos relatos neblinosos o espectrales del cubano Enrique Labrador Ruiz, o los de la chilena María Luisa Bombal, nombres seleccionados entre los que parecen más significativos o representantivos de las tendencias actuales.

Y como en la lírica, también en la novela hay islas que flotan en las corrientes de lo actual sin recoger su influencia. Así coexisten con algunos seguidores de la literatura de museo ejemplificada por obras como las de Reyles, Larreta y Valle Arizpe, cultivadores de la novela de preocupación social, que avanza desde obras como las de Carlos Loveira hasta las de Jorge Icaza o las de Ciro Alegría; escasos impulsores de la novela sicológica que en Cuba

cultivó Carrión, ahora frecuentemente complicada con intenciones de posible alcance satírico y con preocupaciones estilísticas, como en **El hermano asno,** de Eduardo Barrios; fieles discípulos del puro realismo, en el que hay maestros insuperables como Mariano Latorre, pintor del paisaje natural y humano de Chile, y noveladores de vivencias y recuerdos, como el mexicano J. Rubén Romero; cuentistas de arte personal como Hernández Catá, Serpa, Ibarzábal y Novás Calvo, entre nosotros; y finalmente narradores inconformes, difícilmente clasificables, de la última generación, complacidos en llevar a la novela y al cuento el contenido, concepción y ejecución propios del poema hermético y del ensayo dialéctico de nuestro tiempo.

La floración exuberante de ensayistas del modernismo que encabeza Rodó, tuvo proporcionada continuación en los tiempos de la pasada entreguerra, y de los que entonces ilustraron el género, no puede señalarse ejemplo más cabal que el de Alfonso Reyes, hoy en plena recolección afanosa de la obra dispersa, seguido de escritores más jóvenes, como los de la brillante e inquieta generación cubana de 1930, que tuvo su mejor órgano inicial en la **Revista de Avance** de La Habana. Pero en este orden de la actividad literaria, para ilustrar con ejemplos cualquier evolución, sería imprescindible agotar la nómina de nuestra literatura actual, dominada por un inquieto espíritu ensayístico de muy honda motivación histórica, que, como hemos tenido oportunidad de observar, penetra y caracteriza las principales manifestaciones de nuestra actualidad literaria.

Y precisamente con la indicación de ese espíritu ensayístico, ampliación del espíritu y los caracteres del ensayo a toda la literatura, conviene cerrar esta brevísima síntesis de nuestra producción literaria contemporánea, que recogiéndose y manifestándose algo atropelladamente, tanto o más que en el libro, en el periódico y la revista, y aun en la palabra que difunde la radio, constituye una literatura que se elabora e influye en la prisa ruidosa de nuestro tiempo, literatura acusada de crisis interna de valores substantivos, amenazada indudablemente de frivolidad y dispersión; pero muy fiel a su época, y muy de acuerdo con ella en la

espera impaciente, que se confunde con la certidumbre, del advenimiento de un nuevo régimen de vida y de un nuevo arte, que se originarán del conflicto entre dos mundos en guerra, entre las dos grandes partes en que ha venido a quedar dividida la humanidad, lucha necesariamente catastrófica en la que, por desgracia, a Hispanoamérica sólo puede corresponder el pasivo y peligroso papel de trinchera.

●

Asela Gutiérrez

Gabriela Mistral

ES difícil establecer la filiación dentro de las letras chilenas, y las hispanoamericanas en general, de esta poetisa, Premio Nóbel de 1945 y autoridad venerable en nuestro continente. Entidad lírica de imposible situación en el tiempo y en el espacio, dueña de una pasión que la consume y que señala rumbos a su arte —como lo es ese fuerte instinto maternal irrealizado que se proyecta a los niños, a los indios, a los pueblos y a todos los desheredados del mundo, niños también en su desamparo. Que nada necesita para sí, puesto que no tiene raíces clavadas en esta tierra de los hombres, según sus confesiones— resulta una figura impar en cualquier antología poética.

Aunque la poesía chilena recorre desde el principio del siglo igual camino que en las otras naciones de Hispanoamérica, es decir, negación de los románticos, modernismo, interpretación de las inquietudes sociales y lucha por romper moldes artísticos gastados y hallar una expresión propia, a partir de esos dos hechos nuevos que son: el creacionismo de Vicente Huidobro, con su repercusión o su concomitancia peninsular en Alberti, García Lorca, Diego, Guillén y Salinas, y la singularidad de Neruda, que llena toda una época, la poesía de Chile supera la etapa de juegos verbales en que se debatía aún la musa de gran parte del continente, y se destaca por su identificación con los problemas actuales que preocupan a la humanidad. En Gabriela Mistral también se ha podido notar el ansia de hacer cósmica la inspiración y el grito individual, de lograr una poesía limpia de móviles os-

curos o de caudillismo, ennoblecedora y consolatoria. Así explicamos ese Premio Nóbel, con el que América de habla española recibe una especie de carta de su mayor edad espiritual y que ha sido concedido tanto al ejemplar humano bondadoso como a la artista pura. El nombre de Chile se asocia a esta imagen de mujer sencilla, fuerte, dulce y honda por el amor y la compasión a sus semejantes. Esta mujer es su evangelio.

Lucila Godoy, como en verdad se llama, nació en Vicuña en 1889. Tenía varios parientes maestros, y predestinada a su vez al magisterio, desde muy joven practicaba esta profesión, y escribía versos tristes con influencias de Manuel Acuña, el poeta mejicano encarnador de las desesperaciones de la adolescencia. La libertad de sus opiniones, manifestadas en la prensa regional; la discrepancia ostensible de esta maestra virgen que hablaba crudamente de maternidad, le trajeron dificultades y persecuciones en el ambiente pedagógico y pueblerino: las deja traslucir en **La Maestra Rural**. En 1909, ocurrió su idilio con el joven empleado de ferrocarriles que se suicidó, comentado en exceso por sus biógrafos, y al que sin duda se le ha atribuído mayor importancia de la que tuvo en realidad. En un breve pasaje de su vida, Gabriela Mistral se desgarró, para vencerse y resignarse casi inmediatamente. La sacudieron vientos de tragedia, y les dió cuerpo en una poesía demasiado personalista y romántica en la que su dolor enturbia y desfigura los contornos. Mas apenas un relámpago de apego a lo perecedero, en una existencia que ya lleva lustros de cantar profundamente, con aliento universal y profético. Por este recuerdo, escribió **Los Sonetos de la Muerte**, premiados en 1914 en los Juegos Florales de Santiago. La curiosidad pública conoció entonces a una mujer, modestamente vestida, que "en medio del tumulto urbano conservaba el ademán desenvuelto y amplio de la labradora que siembra", cuenta Gerchunoff. Corpulenta, trigueña, con algo de estatua severa e impasible, extraños ojos verdes y gran encanto personal. Que hablaba quejumbrosamente, como muchas mujeres de su tierra, y sonreía con resignación. Parecía increible que los versos de fuego hubieran brotado de sus labios caídos, amargos, envejecidos prematuramente. Pero,

existían las estrofas dolientes por aquel novio desaparecido. De ella no se sabía más.

De 1911 a 1922, y gracias al prestigio que le proporcionaron sus versos, dentro y fuera de Chile, trabajó con éxito en el profesorado secundario de su país: Liceo de Niñas de Traiguén, de Antofagasta, de los Andes, de Punta Arenas, de Temuco, y por fin, de Santiago. La invitan en Méjico a colaborar en la enseñanza. Le encargan **Lecturas para mujeres,** destinado a las instituciones femeninas de segunda enseñanza, y obtiene honores apoteósicos. Desde una colina vió desfilar 5,000 niños que cantaban sus **rondas,** y asistió a la inauguración de su propia estatua, en el patio de una de las muchas escuelas que llevan su nombre. En 1923, por iniciativa de Federico de Onís, y contribución de los Profesores de Español en Estados Unidos, el Instituto de las Españas reúne la obra dispersa de Gabriela, en el tomo **Desolación.** En 1924 se publica **Ternura,** y en esa misma fecha va por primera vez a Europa, donde ocupa durante años cargos elevados, en la Sociedad de Naciones y en otros organismos de prestigio similar. En 1931 se dirige a Estados Unidos, como conferenciante y Profesora de Español, y en 1932 realiza una jira triunfal por Centroamérica, con honores extraordinarios y tareas tan significativas como el cursillo que brindó en La Habana sobre José Martí. Luego inicia su carrera consular en Nápoles, Madrid, Lisboa, Petrópolis, y por último, California. Aquí reside actualmente, en el descanso a que la obliga su inminente ceguera. Es justo reconocer que a diferencia de otros países de América Latina, donde cierta clase de valores deben imponerse con lentitud y esfuerzo, desde sus comienzos el Gobierno de su patria ha sabido aquilatar los méritos intelectuales de Gabriela Mistral, y mediante ascensos y privilegios, le ha permitido vivir holgada y tranquilamente, en pleno disfrute de sus capacidades creadoras. Gabriela Mistral no ha dejado de colaborar constantemente, con su prosa llena de tópicos interesantes, sin una palabra de más, sin un concepto que merezca olvido, en revistas y periódicos latinoamericanos de la mayor seriedad y tradición.

Las fuentes literarias de su producción son evidentes, y ella las ha denunciado con sinceridad, hasta su precoz y funesta afición a Vargas Vila, de quien pudo quedarle el gusto permanente por lo cruento y desorbitado. Más tarde Marquina y los modernos, Rubén Darío y Guerra Junqueiro, le enseñaron a refinar su estilo y su vocabulario. Sin guías artísticos, instintivamente eligió aquellos modelos de intenso patetismo, capaces de llenar hasta el límite la medida gigante de su alma. Le atrajo Federico Mistral, del que tomó apellido; Tagore, Romain Rolland, Ada Negri, Walt Whitman; Juan Ramón Jiménez en sus descripciones de la naturaleza, y Omar Kaymam en sus referencias copiosas a las transformaciones de la materia orgánica, de los cuerpos trasmutados en polvo, que modelan alfareros. Prefirió la novela rusa, con sus incoherencias y sus abismos, y por encima de todo, la Biblia. Gabriela Mistral ha fluctuado entre el teosofismo y el catolicismo integral; entre el individualismo, que la hace vivir en soledad en todas partes, hasta el descontento activo que, desde sus años juveniles, la impulsaba a cumplir un papel evangelizador, por encima de las pequeñeces de la aldea, y que en lo sucesivo la hizo receptáculo de muchas injusticias y desvalimientos que requieren solución, segura y confiable, como madre o sacerdotisa. Del maremagnum del que se nutrió, extrajo consecuencias definitivas: "creo que el cristianismo con profundo sentido social puede salvar a los pueblos. Mi patria es tan grande que habla la lengua de Santa Teresa, de Góngora y Azorín. Méjico me ha dado, por sus profundas huellas de España, sensibilidad y refinamiento. Mi pequeña obra literaria es un poco chilena por la sobriedad y la rudeza. Nunca ha sido un fin en mi vida". En efecto, la poesía representa para ella el oficio lateral y salvador, que descongestiona y alivia la pesada tarea de enseñar a secas. De maestros diversos ha aprendido a desdeñar la ironía y el escepticismo, frutos deprimentes del espíritu. Pero además, su naturaleza espartana, ascética, la hace inmune a casi todos los vicios de sus colegas de las letras: ni sibaritismo, ni cerebralismo niztcheano, ni mesianismo. Es rural, incluso en los arcaísmos de su escritura y de su habla, porque la gente del campo americano donde se

crió, acostumbra a emplearlos con prodigalidad. No los ha tomado de los clásicos añejos, como supone la ciudad.

En **Desolación,** hay una serie de poesías religiosas de una intención tan ferviente, que por ellas suele asignársele a Gabriela Mistral la categoría de escritora mística. Esto es exagerado, ya que la palabra mística designa relaciones sobrenaturales, secretas, por las que Dios eleva a la criatura por encima de las limitaciones de su ser, y la hace conocer un mundo superior y vedado a los demás. Y, aunque la poetisa alude con frecuencia a las cosas divinas, y es innegable su aspiración a la contemplación y disfrute de Dios, como en **La Cruz de Bistolfi,** que es una de sus composiciones excelentes, muchas carecen de verdadero transporte, y están estrechamente vinculadas al relato de su historia mundana, a la obsesión por la tragedia de amor y muerte que nubló su primera juventud. En **Tala,** de años posteriores, podemos comprobar, en cambio, una sensibilidad religiosa más fina; versos sustentados en la seguridad plena y en la nostalgia de una patria inmortal y purísima; clamores de sereno platonismo, y de éxtasis cristiano al estilo de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz.

Abundan en la obra juvenil de Gabriela, las descripciones de paisajes desolados como su propio espíritu: la tierra antártica con viento y frío, el espino, la alameda de otoño, la hora de la tarde, de tonalidades sangrientas, la lluvia lenta. Y los poemas francamente amorosos, como **Amo amor, El amor que calla, Extasis,** y las preciosas **Canciones de Solveig,** a nuestro juicio, las más delicadas de este aspecto suyo. Es familiar el hecho de que la poesía femenina hispanoamericana, se ha caracterizado modernamente por un erotismo exuberante e inmodesto, aunque no forzado. Junto a los ofrecimientos de encendidas bacantes literarias, Gabriela Mistral muestra reserva. Antes que la sensualidad, pensará en el hijo y escuchará la voz de la especie, mezclada con las otras sagradas de obligación y sacrificio, que lleva consigo la maternidad. Muy raras veces evoca a la mujer amante, y en todo caso, es la enamorada maternal que, como en **El ruego,** se atormenta por la salvación ultraterrena del que ama, o como Solveig, ve en el hombre errante, inconquistable y temerario, un niño más a quien cuidar:

La nube negra va cerrando el cielo
y un viento humano hace gemir los pinos;
la nube negra ya cubrió la tierra,
¡cómo vendrá Peer Gynt por los caminos!

Ternura, comprende **Canciones de cuna, Rondas** y **Cuentos**. Su propósito —declara Gabriela— es que tengamos por fin nuestras genuinas canciones de cuna, y no las que desde hace cuatro siglos nos presta España. Ardua tarea para la poetisa, a quien falta un largo y demorado tránsito de Edad Media criolla capaz de producir arrullos castizos, es decir, criollos. Confiesa haber hurgado en la poesía popular del medioevo: española, italiana y provenzal, para complacer a las mujeres, que tienen que cantar irremisiblemente durante la noche, cuando la tiniebla es rica en fantasías. El resultado es felicísimo, y no es imaginable dulzura mayor, ni de madre ni de poeta, para arrullar a un niño. Todo el libro rebosa ternura, enseñanza velada, suave humorismo, poesía inocente que encanta a grandes y a chicos. Y no ha olvidado a ningún niño: ha escrito el arroró elquino, la canción quechua, el arrullo patagón y la ronda de la ceiba ecuatoriana, pasando por esa filigrana tropical que es **Cajita de olinalá.** Nos preguntamos cómo esta mujer, que no ha tenido descendencia, sabe adivinar, como en **Miedo**, que a veces las madres se hielan de terror, cuando presienten que el destino brillante que ambicionan para el hijo, pueda alejarlo de ella y hacerlo extraño:

Yo no quiero que a mi niña
golondrina me la vuelvan;
se hunde volando en el cielo
y no baja hasta mi estera;
en el alero hace nido
y mis manos no la peinan.
Yo no quiero que a mi niña
golondrina me la vuelvan.

Tala, fué editado en 1938 por la revista **Sur** de Buenos Aires, y su producto íntegro, fué reservado por Gabriela Mistral al

auxilio de los niños vascos víctimas de la guerra de España. En él se advierten los cambios íntimos que ha sufrido la poetisa. La muerte de su madre la había sumido en prolongada crisis religiosa. Regresa de la vida en las sombras, y ensaya a cantar las alabanzas franciscanas de la alegría. Ya es ocaso, y no concibe poemas de amores terrenales. Surgen, a trechos, desmayos de la fe, junto con visiones alucinantes, viejas interrogaciones y búsquedas. Pero el sentimiento del dolor se une, suave y naturalmente, al sentimiento religioso que da paso a la esperanza. Lo observamos en: **Saudade, La memoria divina, La extranjera.** En la forma, ha prescindido de los gajos inútiles, y ha alcanzado una elegancia y sobriedad muy deseables, así como el manejo de ese arte sutil de gradaciones y matices. Estas nuevas modalidades de su sentir, acaso easn más definitivas y espontáneas que su reacción americanista. Claro que, lo aprendido en el trato con eminentes pensadores, y con la frecuentación de los altos centros del intelecto mundial, Gabriela, humana y práctica, sueña con adaptarlo al clima de nuestra inteligencia americana, como sueña con ver a nuestros pueblos unidos, amándose y defendiéndose recíprocamente, y en **Tala,** emplea el tono admonitorio para estimularnos a que hagamos cesar esa ignorancia voluntaria de nosotros mismos, que es causa de numerosos males y fricciones, no sólo entre latinos, sino entre éstos y el Norte poderoso. Pero, se nos antoja que Gabriela Mistral ha completado tan extenso ciclo de una evolución superior, que no puede ya sentirse mensajera de ninguna raza exclusiva, presente o extinguida, ni reconocer en sí más índole secreta que su identidad con la propia esencia universal. ¿Acaso no lo revelan los versos de sus últimos años, y un poco en clave, pero rotundamente, no descubre su credo amasado en tantos años, y lo que con infinita paz ha sabido por fin de sí misma?

Yo soy vieja como las piedras para oírte;
profunda como el musgo de cuarenta años, para oírte;
con el rostro sin asombro y sin cólera,
cargado de piedad desde hace muchas vidas, para oírte.
. . . .

porque otros ya, también sobre esta arena,
me entregaron las cosas que no se oyen en vano,
y la piedad envejece como el llanto,
y engruesa el corazón como el viento la duna.

Sin embargo, acierta en el afán menos trascendente de agasajar a América, que tanto la quiere, y donde, en cada uno de sus rincones, tuvo o tiene un hogar cariñoso, y un hermano o hermana del alma: Dulce María Borrero, Palma Guillén o Victoria Ocampo. Lo consigue con palabras que positivamente resuenan con la grandiosidad y la perennidad de los elementos milenarios —cordillera andina o monumento indígena—, con cantos recios muy cercanos a la epopeya, como **Sol de trópico, Cordillera, Dos himnos** y **Mar Caribe.**

Una crítica desapasionada encontraría en su obra defectos de forma: espíritu y retórica, conturbados por serias contradicciones internas. Como no ha tenido una educación literaria rigurosa, al menos hasta tarde en su existencia, y desprecia deliberadamente el pulimento minucioso del arte, se toma libertades gramaticales, y peca de oscuridad, exaltación desigual y aspereza, cuando se compara su labor con la de sus compatriotas, que es reflexiva y clara. Un distinguido comentarista ha incluído, con toda razón, a Gabriela Mistral entre los clásicos de América, que con igual derecho que Milton o Shakespeare, pueden inventar un lenguaje. Por otra parte, estos contrastes de versos bien medidos con otros imperfectos, imágenes exquisitas con prosaísmos, es delito común a casi todas las poetisas latinoamericanas del siglo. De él no se salvan, y no por eso las hemos admirado menos, ni Delmira Agostini, ni Alfonsina Storni, ni siquiera Juana de Ibarborou, si bien a estas dos últimas es menos imputable. La pulcritud de la forma, a costa de una férrea disciplina del caudal emotivo, no es del dominio uniforme de estas grandes impetuosas. Se observa, por excepción, en figuras aisladas como María Enriqueta, mejicana; María Monvel, chilena; y Dulce María Loynaz, cubana.

Pero no nos está permitido más. La crítica literaria, afortunadamente, no consiste en análisis de laboratorio. Un libro vale,

sobre todo en poesía, hasta donde es capaz de provocar un trastorno interior en quienes lo leen. De lo contrario, se convierte en algo tan inerte como un silabario. Todo un continente no puede estar equivocado, o padecer aberraciones de la sensibilidad y el gusto. Y a pesar de sus abstraimentos y su extrañeza, Gabriela Mistral es la primera poetisa de América.

●

Emilio Ballagas

La poesía nueva

PARA convocar a mis oyentes a bordo de esta alfombra mágica que los llevará planeando sobre los hechos más significativos de la poesía contemporánea, comenzaré por una afirmación ingenua y riesgosa: "Yo he inventado la poesía". No hay por qué sonreír. Esto es verdad y al quedar dicho en serio, va seguido de una humilde declaración complementaria: "Otros han venido inventándola antes de que yo naciera". Ambas afirmaciones me sirven para dejar sentado que la poesía es nueva desde los siglos, es decir, desde su mismo origen, aclarando de paso que lo que se llama la poesía nueva ha sido en ciertos aspectos una saludable reacción, un regreso a lo que el mundo presente echa de menos en la misma literatura y en las relaciones humanas en general: regreso a la fe, a los mitos, a la magia, a la edad aurea y terrible de la infancia, al misterio. No en vano uno de los movimientos rusos de renovación lírica se llamó "adamismo".

Además, queda por ver lo que cada uno de los sucesivos inventores ha hecho con su poesía. La Mitología abunda en aleccionadores relatos al respecto. Orfeo, que con el poder de su lira conmovía a los árboles, inventó el alfabeto. Con esto último, con la palabra —que no con la música— quedaba consumado el pecado original de la poesía; culpa feliz que habría de condenar al poeta a ese trabajo de usufructuar la poesía de un material que como el lenguaje, al par que las ventajas de su plasticidad comporta el doble peligro de la fragilidad, por una parte, y la tendencia a la esclerosis de los vocablos por otra. Ya he aludido en

varias ocasiones en que he hablado sobre poesía, al drama impar de construir con el material manchado de las palabras, con lo frágil del canto puro y la fugacidad de la rosa, un palacio de adamantina dureza en la misma eternidad.

Como que la verdadera poesía es sustancia idéntica a sí misma —conservada por circulación como la sangre y como las aguas— bastaría con definirla a ella para definir a la poesía nueva, que es nueva por pura redundancia. Mas la estaríamos limitando al querer definirla. Tomaremos el camino contrario preguntándonos: "qué cosa **no** es la poesía", y en cierta manera definiremos por medio de una limitación.

Croce nos enseña que la poesía no es ni sentimiento ni imagen, ni la suma de ambos sino contemplación del sentimiento o verdadera intuición, la cual es pura porque está fuera de toda referencia histórica en cuanto a la realidad o irrealidad de las imágenes con que se entreteje, y capta el puro fluir de la vida en su idealidad.

Para el crítico francés Thierry Maulnier, la poesía no es la música sino el lenguaje. Con esto quiere quizás salvarla del equívoco de Verlaine que proclamaba "la música sobre todas las cosas", pero es que también Verlaine, muy oportunamente en su época, por medio de un aserto positivo expresaba más bien una posición negativa, la de que la poesía no es sonsonete más o menos cadencioso.

Al hablar de la poesía no hemos perdido de vista al poeta que es el que la hace, ya que la palabra es tarea del hombre, ya sea éste filósofo, ya poeta. Es el propio Maulnier quien nos dice que "en manos del poeta —sólo en sus manos— el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico". Esto lo lleva a la conclusión de que el poeta deja de serlo "en el momento en que sacrifica deliberadamente el poder mágico de la palabra a la significación usual, o inversamente, la significación usual al poder mágico". Nosotros creemos que cuando la intención significativa apunta a ese poder mágico, viene a ser como un arma que se dispara sola, y que al verdadero poeta hasta la prosa se le convierte en poesía que suena a verso desnudo, en tanto que

al falso poeta hasta el verso cuidadosamente trabajado se le hace pura prosa.

Si la poesía vive por las palabras y de ellas se hace, el poeta queda convertido en el más vigilante obrero de éstas, en un "fundador por la palabra de la boca", como quiere Heiddeger. En esto estriba todo el secreto de la poética y del poeta con respecto de la poesía, en conseguir que el carbón de la palabra se trasmute en la brasa del canto de modo que la luz de su sabiduría presida el fuego de su emoción y se equilibre con ella sin que lujo de chispas ingeniosas o humos que empañen su transparencia turben el sencillo ritual de atrapar el ave escarlata de la llama en la trampa tiznada de la hornilla.

Ese drama de apoderarse de la palabra esquiva y domesticarla para que el verso realice su unión hipostática con la poesía, se intensifica a fines del siglo décimonono, cuando los simbolistas franceses, alemanes y rusos pretenden rescatar para la poesía unos vocablos que estén lavados de su habitual intención significativa, curando el lenguaje lrico de su esclerosis por medio de vigorosos ejercicios; poniendo dentro de una frase poética internamente armónica, mayor cantidad de elementos imaginativos; atendiendo al poder de sugerir mucho más que a la voluntad de narrar; dando al verso efectos musicales diferentes del mero sonsonete; enriqueciendo, en fin, las rimas y correspondencias fonéticas. No olvidemos la parte que tuvo en estos intentos de trasmutación verbal el poeta ruso Dmitrievitch Bálmont, verdadero virtuoso de la aliteración, cualidad que podemos percibir directamente aun desconociendo la lengua del autor.

En la primera guerra europea, el poeta Guillaume Apollinaire se distraía trazando **caligramas.** Los caligramas eran un viejo ejercicio que se había practicado en la poesía del Antiguo Oriente. Consistía en trazar figuras con el agrupamiento y disposición de las palabras. Un poeta erótico de la India había compuesto un terceto cuyo primer verso era un arco y el segundo la cuerda del arco. El tercer verso era una flecha que apuntaba al corazón de la amada. La tal flecha de palabras decía poco más o menos: "Aquí te envío un beso que herirá con su fuego ese pecho obs-

tinado". Apollinaire, que más tarde se declaró poeta "cubista", vocablo que en realidad poco tiene que ver con la pitura del mismo nombre, dibujaba también objetos con las palabras de sus poemas, atacando el ya mencionado problema de las palabras en la poesía por lo que éste tiene de más externo, la representación gráfica del vocablo. Juego peligroso. Sólo por una antinomia pudo decir Hoeldering aquello de que la poesía "es tarea entre todas la más inocente" puesto que de ese recreo ingenuo y malicioso de Apollinaire nació, una vez acabada la primera gran guerra mundial, un género de poética cuyo objeto inmediato venía a ser contrario del de los simbolistas, a pesar de querer buscar ante todo el reino de la eterna poesía. Se pidió y se intentó la abolición de las reglas prosódicas y métricas; la repudiación de los nexos lógicos; el frecuente uso de la elipsis y la valoración de la imagen por sí misma. Esto también tenía sus antecedentes remotos. Recuérdese entre otras imágenes de Góngora aquella de:

"quejándose venían sobre el puño
los raudos torbellinos de Noruega"

para aludir a los halcones.

De las malas pasadas que las escuelas jugaron a la sintaxis quedó limpio el campo sin embargo para que mucho más tarde, ya casi en los umbrales de la segunda guerra mundial, Pablo Neruda pudiera decir: "Y ardamos, y callemos, y campanas", usando el procedimiento anómalo que según observa Amado Alonso, consiste en seriar un sustantivo —campana— con dos verbos —ardamos y callemos— uniéndolos por medio de la conjunción "y", que según las leyes del lenguaje sólo une elementos del mismo rango sintáctico".

Casi todas las escuelas que precedieron inmediatamente o siguieron a la guerra europea, no tuvieron la vitalidad suficiente para subsistir y no obstante sirvieron como hemos hecho advertir de saludable estímulo. Buscando la pezuña o la rosa de la originalidad, los jóvenes tuvieron expedito, si no el camino más corto, sí el más eficaz para encontrarse a sí mismos; al paso que algunos poetas de la generación anterior que ya se habían encontrado a sí

mismos por caminos más arduos del forcejeo verbal, aparecieron asombrosamente nuevos. En el período que se sitúa entre dos guerras, entrando por túneles diferentes se encuentran y se reconocen en una misma voluntad de recrear las palabras y de entender la forma no como continente sino como límite y resultado del contenido.

Este encuentro es hasta simbólico, pues alguno de los que cito aquí habían muerto antes de la guerra europea.

Los grandes acontecimientos que constituyen la poesía contemporánea están más vinculados ahora al propio creador de poesía que a la receta de la escuela literaria a que perteneció o parece pertenecer el autor, pues la poesía, sindo ahistórica, es testimonio del hombre, sér histórico y mejor diríamos biográfico. Esos hechos importantes son: el Surrealismo, vinculado a los nombres de André Bretón, Paul Eluard, Louis Aragón y Robert Desnos, en Francia; Roland Penrose, en Inglaterra; Charles Henry Ford, en los Estados Unidos y Manuel Aguilar en Venezuela. Sólo hasta cierto punto y por sus raíces y nervios puramente americanos podría incluirse también aquí a Pablo Neruda, que sobrepasa y supera el Surrealismo. Y en cierta medida también aunque con acento muy personal al uruguayo-francés Jules Supervielle, que linda con el Surrealismo en el aspecto onírico de su obra. Los otros dos hechos son: La Poesía Pura y la Poesía Desnuda, a las cuales habrá que agregar la Poesía Católica.

Los exponentes más significativos de la poesía pura son: Paul Valéry, el poeta puro por antonomasia, en Francia; Jorge Guillén, en España; y en Cuba Mariano Brull, cuyo cristal fino y consistente se humedece del rocío del trópico. Por último, señalaremos la poesía desnuda y la aparición de una expresión diferente dentro de la poesía católica, cuyas figuras más insignes van de Peguy a Claudel, en Francia; teniendo representantes en Inglaterra y en los Estados Unidos con Coventry Patmore, Gerard Manley Hopkins; Francis Thompson; Joyce Kilmer, Thomas Merton y la pléyade de poetas sacerdotes y religiosas que se van dando a conocer en la revista "Spirit" de Nueva York, verdadero renacimiento de una poesía con firmes raíces cristianas.

Aunque las nuevas escuelas rápidamente envejecidas, perecieron, el Surrealismo se va transformando sin perder del todo su vigencia, y este renovarse es el sello de su íntima vitalidad que le impide morir porque en él hay muchas cosas que tienen que ver con el hombre y con su angustia aun desde el punto de vista negativo. El Surrealismo nace y se desarrolla apoyado en las doctrinas más divulgadas del psicólogo S. Freud en relación con la magia del hombre primitivo, y en la sugestiva aunque discutible idea del origen sexual de las religiones, así como en la célebre interpretación de los sueños. Iniciado en 1924 como una segregación del dadaísmo que decía basarse en las concepciones bergsonianas, el Surrealismo tiene etapas fecundas con curiosas exposiciones de pintura en 1927, 1937 y 1947.

Queda del Surrealismo como uno de sus poetas mejor logrados Paul Eluard, cuyo arte se basa principalmente en el nuevo uso de las palabras comunes proponiéndose transformar el lenguaje por medio de una vuelta a los primeros significados, descendiendo a fórmulas elementales. Sus temas preferidos son el amor y la soledad:

El abanico de su boca, el reflejo de sus ojos,
Yo solo hablo.
Yo solo estoy ojeroso
Por este inútil mirar en donde el aire circula a través de mí,

Canto la gran alegría de cantar,
La alegría infinita de tenerte o no tenerte,
El candor de esperarte, la inocencia de conocerte,
Oh tú que suprimes olvido, la espera y la ignorancia,
Que suprimes la ausencia y en el mundo me dejas:
Canto por cantar, te amo por cantar
El misterio donde el amor me crea y me libera,
Tú eres pura, tú eres todavía más pura que yo.

(**"Lo de siempre"**)

Se habla ya de un agotamiento del Surrealismo en atención a que la órbita del subconsciente debe de tener la misma limitación

y las mismas posibles combinaciones que el ámbito de la inteligencia razonadora.

Si para el que no dispone de las facultades de un Linceo, resulta difícil andar por lo que se ha dado en llamar oscuridad, también la deslumbrante claridad de la poesía pura le impedirá ver de pronto, porque el lector de poesía ha de poseer casi como el mismo poeta el don de la contemplación, oído fino, segura mirada imaginativa, ausencia de soberbia y de malicia para colaborar con aquel que le da el hilo de Adriadna de la sugestión verbal.

La poesía pura viene a ser aquella en que el poeta usa de las palabras trasladándolas radicalmente de su sentido habitual para ser vehículos de una emoción sui-géneris que sólo se da en el artista como la perla en la ostra. Valéry plasmó su verso haciendo que la más grande libertad naciera del más castigado rigor. He querido —dijo— sentir una belleza sujeta a todas las reglas de la estética y he salido victorioso de esta difícil prueba. Y ciertamente, "La Joven Parca", "El Narciso" y el "Cementerio Marino" son textos técnicamente perfectos resueltos a manera de pacientes mosaicos en que el brillo de cada pieza se integra en un esplendor total.

La luz debe también ser invocada apropósito de Rilke. Es luz que se cierne a través del corazón y se hace íntima e infinita a la vez prolongándose en ecos y espejos. En cierto retrato suyo Rilke da la impresión de un ave. Tenía es verdad el don de sacarse su canto de lo más hondo del espíritu. Admirando y velando para siempre se sumió dentro del misterio de las cosas. No hay oposición radical entre poesía pura y poesía desnuda. He usado este último término en un sentido de humildad, de purificada sencillez, acordándome de aquel episodio de la vida de San Francisco de Asís —cantado por Rilke— cuando el santo avanza desnudo delante del Obispo, en la plaza, al romper con todos los lazos mundanos. Sin el auxilio de las riquezas San Francisco supo transformar el cristianismo; igualmente, sin opulentos recursos, sólo con la superabundancia del amor, esta poesía puede restituirnos la prístina belleza del verso. Y aunque en Valéry hay una especie

de ascetismo orgulloso en tanto que en Rilke la poesía es acto existencial, no acabo de discernir sus diferencias. Valéry había dicho que "era preciso estar bien despiertos para escribir nuestro sueño". Rilke dijo a su vez que: "aquel que ha despertado es un soñador para los que todavía duermen", y despierto, moviéndose en medio de sus sueños dialogó con los ángeles familiares y terribles a la vez, destinados al mensaje y al trato con los hombres, pero ejecutores también de su punición; seres de espiritualidad y fortaleza, bellos como lo eran Gabriel, Abdiel y Uriel; temibles como Azrael, el ángel de la muerte de los mahometanos, porque en la muerte se resume toda nuestra vida:

"Porque somos nada más que la corteza y la hoja.
La gran muerte que cada uno lleva en sí
es el fruto en cuyo derredor todo se mueve."

Los ángeles, la muerte y la pobreza en su sentido trascendente, de ausencia de adjetividades y de acercamiento a Dios como a lo humano esencial, fueron el tema favorito de Rilke. Había nacido en Praga, vivido en Alemania y Francia. Murió en Suiza en 1926. No ha dejado de influir incesantemente en la poesía contemporánea.

Frente al arte apolíneo de Valéry, el arte de Paul Claudel representa un extremo dionisíaco de la poesía europea. Claudel, sanguíneo católico champañés no acepta, como su compatriota, la regularidad del verso clásico ni la regularidad pretendidamente irregular del verso romántico. Quiere expresarse no exactamente como quien versa sino como quien conversa. "Pero eso que usted dice es prosa" —le argumentan. Y él replica: "No, no es prosa, mi querido señor, esto nada tiene que ver con ella; son versos cada uno de los cuales es distinto, cada uno de los cuales posee una figura sonora diferente y contiene en sí mismo todo lo necesario para ser perfecto; en una palabra, es poesía latente, brotada de un hontanar mucho más hondo que el de todos los rebuscamientos mecánicos". Esto no impide que Claudel haya realizado un trabajo semántico de puro arcaísmo que le lleva a familiari-

zarse con la médula de las palabras, con los giros medievales y las sonoridades litúrgicas que le dan a su verso un sentido orquestal.

El auditorio habrá advertido que le estamos llevando al terreno de la poesía católica que es una parcela dentro de la nueva expresión.

No resulta extraño que Maurois advierta en Claudel la influencia de Coventry Patmore, el conmovido poeta inglés, porque la poesía católica en lengua inglesa es una de las más ricas que se ofrecen al oído espiritual del buen catador. Desde el siglo XIX había habido un espléndido renacimiento de la poesía católica en Inglaterra. Este renacimiento había comenzado cuando Francis Thompson escribió su ensayo sobre Shelley, en el cual suspiraba por días mejores en que la poesía era la hermana menor y como la asistente de la Iglesia: "ministro de la mente como la Iglesia lo era del alma". Los miembros de la hermandad prerafaelista no eran católicos, pero su movimiento literario al querer ir a una primitiva sobriedad y simplicidad cristianas, se relaciona con el movimiento de la poesía católica. Joyce Kilmer afirma que Conventry Patmore llevó las teorías de los pre-rafaelistas a su lógica conclusión. Confianza de infante que se pone en las manos de su Dios es una de las características de Patmore. No se trata de poesía devota lastrada de una fría y puntual observancia. Estos nuevos poetas católicos han cantado y cantarán todos los aspectos de la vida, y esta poesía escrita por ellos ha de juzgarse por su calidad poética, no por su temática. Santo Tomás enseña que puede una persona ser un santo a tiempo que un artista mediocre.

Gerard Manley Hopkins, († 1898), que propuso el retorno a la versificación puramente tónica —como en el verso griego y latino— es el ejemplar de poeta cristiano en que el verso límpido es continuación de la plegaria desaprendida para ser sorprendida. Oigámosle:

"Nada tan bello como la primavera, cuando
la hierba brota en corros, larga, linda, jugosa;
y los huevos del tordo son un cielo chiquito y bajo y
tanto el tordo

nos purifica y transe el oído, entre el eco del bosque
que oyéndole
como luz de relámpagos sobrecoge su canto."

En esta síntesis que ya toca a su fin, he tenido necesariamente que seleccionar y hasta olvidar. Como en las vistas panorámicas mientras más abarca el ojo, más pequeños lucen los edificios, y aun las torres sólo son puntos de referencia. No dejaré sin embargo de aludir al irlandés Padriac Colum a quien oí una vez decir que en "La Alondra" de Shelley el avecilla se perdía en medio de tanto elemento alusivo y elusivo, de modo que uno se preguntaba: "—¿y en dónde está la alondra?" Entonces torné a preguntarle: "—¿Sucede esto en todas las composiciones de Shelley?". "Seleccione usted mismo una" —me dijo—. Yo apunté: "La Siempreviva". Y él, implacable: "—Bueno, y en medio del narciso, de la eglantina y otros tópicos del jardín, ¿en dónde está la siempreviva?"

No olvido tampoco a Thomas Merton, hace unos años anarquista y hoy trapense dedicado a las actividades del trabajo y de la oración. Pasó él una temporada en Cuba, después de esta última guerra en la que sirvió como soldado y escribió el poema "Song For Our Lady Of Cobre" en donde la referencia a nuestra virgen se logra por puras alusiones, tratando indirectamente el tema del mestizaje:

"Las muchachas blancas alzan sus cabezas como árboles,
Las muchachas negras marchan
Reflejadas como flamencos en las calles."

"Las muchachas blancas abren sus brazos como nubes,
Las muchachas negras cierran sus ojos como alas."

"Porque las estrellas celestiales
Se juntan en corro
Y todas las piezas del mosaico que es la tierra
Se alzan para volar como las aves."

He querido citar los mejores ejemplos de la poesía contemporánea, porque —claro está— que en cada escuela, existe lo malo, lo bueno y lo medio. En plena fiebre surrealista Aragón tuvo la sinceridad de afirmar: "Si usted escribiere tristes imbecilidades siguiendo un método surrealista, éstas serán siempre tristes imbecilidades".

De un modo general puede decirse que el lector sincero de la poesía contemporánea no puede ir a buscar a ella un pasatiempo divertido, ni elementos puramente musicales, ni metafísica por noble que ésta sea, sino poesía ni más ni menos, lo cual no quiere decir que se prescinda del indispensable elemento cognoscitivo. Lo que han venido tratando de encontrar los poetas es la piedra filosofal que anhelaba Fray Luis: "Un no aprendido canto". No están del todo lejos los unos de los otros, y no lo están, porque en medio de tanta confusión, cada poeta quiere recobrar su ruiseñoridad, y canta en la noche oscura del alma, para los demás hombres que desde las tinieblas apenas si perciben el eco del "lucero hecho trino". Pero el canto acabará por convencer.

BIBLIOGRAFIA

Robert de La Vaissiére: "Anthologie Poetique Du XXe Siécle".

Mark Van Doren: "An Anthology of World Poetray".

Conrad Aiken: "Twentieth Century American Poetry".

Joyce Kilmer: "An Anthology of Catholic Poetry".

Edmundo Bianchi: "Antología de Poesía Francesa Contemporánea".

Enrique Diez Canedo: "La Poesía Francesa" (Del Romanticismo al Surrealismo)· "La Nueva Poesía"·

Martin Heiddeger: "Hoeldering y la Esencia de la Poesía".

Rainer María Rilke: "Cartas a un Joven Poeta".

Thieery Maulnier: "Introducción a la Poesía Francesa".

Paul Eluard: "Choix de Poemes", 1947.

Jules Supervielle: "Poemes", 1947.

Breton: "Les Vases Communicants".

P. Juan Luis Segundo S. J.: "Existencialismo, Filosofía y Poesía".

José Ferrater Mora

La Filosofía y el Idioma

EL problema que someto a la consideración de ustedes es el de la relación entre el idioma castellano y la filosofía, o, mejor dicho, el de la relación entre el castellano y las posibilidades de expresión filosófica. Como todos los temas, tiene dos caras: una superficial y otra profunda.

Una, digo, superficial. En efecto, parece que tal "problema" sea un "pseudo-problema". ¿Qué inconvenientes hay, en efecto, para que el castellano sea considerado como una de tantas lenguas susceptibles de expresar cualesquiera pensamientos filosóficos? Desde este punto de vista, podemos considerar como terminado todo posible debate. Como disciplina del saber, la filosofía se empeña en describrir y analizar unas ciertas realidades —o, si ustedes quieren, en describir y analizar las realidades de una cierta manera—, y, con mayores o menores dificultades, el castellano se acomoda a la expresión de las mismas. Las dificultades que en este respecto se plantean son aproximadamente las mismas que se ofrecen a otros idiomas, por lo menos a otros idiomas de parecida contextura. Y, por consiguiente, las dificultades que pueda experimentar el filósofo al utilizar su castellano como instrumento expresivo serán dificultades inherentes a **toda** expresión filosófica. El debate, repito, quedaría terminado si nos atuviéramos a este aspecto "superficial" del problema.

Pero hay otra cara, la que he llamado profunda, por no tener a mano otro término mejor con que calificarla. Enunciémosla de un modo sumario. En efecto, la dificultad que hemos

apuntado se desvanecería si la filosofía fuera **únicamente** una disciplina del saber igual a todas las otras, es decir, si estuviera empeñada exclusivamente en la comprensión de la realidad por medio de un aparato conceptual más o menos adecuado. Pero la primera duda que se nos ofrece cuando intentamos ver lo que la filosofía es y ha sido de hecho, en vez de forjarnos una previa imagen de ella, es la de si se trata de una simple disciplina del saber. Más exactamente: se nos ofrece la duda de si la filosofía, sin dejar de ser una disciplina del saber, puede equipararse a todas las otras. Esta duda tiene, a mi modo de ver, un fundamento.

Si examinamos lo que ocurre con las ciencias, advertimos de inmediato que, toda ciencia que sea el resultado de una actividad científica, ella, la ciencia misma, no puede ser disuelta en esta actividad. En otros términos: la ciencia es lo que hace el hombre de ciencia. Sin hombre de ciencia, no hay ciencia. Y en este sentido también la ciencia es la consecuencia de la actividad del científico. Pero esto no es, evidentemente, toda la ciencia, ni es lo que primariamente la caracteriza. En el fondo, la ciencia puede hacerla "cualquiera" —se entiende, cualquiera que posee la capacidad de hacerla—. A la ciencia misma le es indiferente **quien** la haga: le basta **ser hecha.** La actividad científica, en suma, es la **conditio sine qua non** de la ciencia, pero no es la ciencia misma. De ahí una cierta distancia entre la ciencia y el hombre de ciencia, el cual necesita, sin duda, capacidad, y hasta vocación, por una capacidad y vocación de carácter psicológico y no todavía —para emplear el término de moda— de orden "existencial".

Muy otro es el caso de la filosofía. Como la ciencia, la filosofía es también algo que el hombre hace. Pero este hacer del hombre es inseparable del hombre mismo. Digámoslo de una vez, con una fórmula suficientemente enérgica: mientras en el hombre que hace ciencia, el hacer ciencia y el hombre son dos realidades hasta cierto punto distintas, en la filosofía no hay separación: el hacer filosofía y el hombre que hace filosofía son una y la misma cosa. De ahí que el hacer filosofía sea siempre algo que afecta fundamentalmente la raíz del hombre. Antes de ser un conjunto de

proposiciones, la filosofía es una actividad y, por lo tanto, un modo determinado de ser hombre. Por este motivo, lo que hace la filosofía no es meramente describir y analizar una realidad, sino incluirla dentro de la misma vida filosófica; en otros términos, recrearla.

Vistas las cosas desde este ángulo, la relación entre un idioma y la expresión filosófica no es en modo alguno un simple problema lingüístico. Porque, efectivamente, la expresión filosófica no es algo ajeno al pensamiento que expresa, sino que son dos aspectos de una **misma** realidad y, por lo tanto, se hallan fundidos e identificados con ella. Así, la cuestión antes planteada se nos transforma acto seguido en otra muy distinta y que podemos expresar en los siguientes términos: ¿Es el hombre de habla castellana un ser por decirlo así adecuado para el ejercicio filosófico? ¿Puede alguien cuyo idioma es el castellano ser, en el sentido habitual de la palabra, un filósofo?

La pregunta, aparentemente tan simple, envuelve una multitud de difíciles cuestiones. Es forzoso ahora eludirlas y limitarse a lo más esquemático.

Teniendo en cuenta esa necesidad de simplificación, encuentro solamente dos respuestas. A cada una de ellas responde un concepto distinto de la filosofía.

1. Si por filosofía se entiende lo que **grosso modo** se ha entendido tradicionalmente: un amor al saber que es, a la vez, un amor a las esencias que se suponen fundamentan este saber, entonces el hombre cuya habla habitual es el castellano podrá ser, evidentemente, un cultivador de la filosofía, y hasta un profesional de ella. Pero es ya bastante más improbable que pueda ser, en todos los sentidos de este término, un filósofo. Porque lo curioso del caso es que aun una filosofía o un concepto de la filosofía como el que acabo de enunciar, aparentemente tan disociado del hombre que lo engendra, no puede ser hecho sin que el hombre mismo no esté asimismo en cuestión, es decir, sin que el hombre que así piensa también de este modo viva y actúe. Porque la filosofía, a diferencia de los otros saberes, requiere, una vez más, ser más que un conjunto de proposiciones verdaderas. La filosofía

debe ser no sólo verdadera, mas también auténtica, emerger de una raíz vital que es la única que puede otorgar pleno sentido a cada una de sus proposiciones. Si tomamos la palabra "político" en un sentido suficientemente profundo, podremos decir inclusive que la filosofía no puede ser "apolítica". Ahora bien, un hombre de origen hispánico difícilmente podrá partir de una situación que, como la anteriormente enunciada, no es radicalmente suya. El hombre hispánico, repito, podrá hacer filosofía como todos los otros, como la hicieron los griegos o los germánicos. Pero la filosofía que haga si sigue este primer concepto esquemático de ella, será, a lo sumo, un conjunto de proposiciones que, por corresponder a la realidad, serán tal vez científicas pero que por no corresponder al hombre que enuncia esa realidad y, de consiguiente, a la realidad total, no podrán ser filosóficas. Desde este punto de vista, podría decirse que el castellano es inadecuado para la filosofía. Lo es en dos sentidos. Si la filosofía es una disciplina meramente científica, orientada hacia la captación de la realidad, el hombre de habla castellana seguirá la misma tendencia de todo auténtico filósofo, es decir, advertirá que no puede filosofar si él mismo no se incluye como un elemento de lo filosofado. Y si se incluye a sí mismo como una realidad de su propio filosofar, entonces descubrirá que la captación esencial de la realidad no es en ningún instante una situación que pueda llamar verdaderamente suya.

2. Si por filosofía, en cambio, se entiende no sólo el pensar radical, surgido de una raíz que le otorga autenticidad y sentido, sino, además, aquel pensar menos orientado hacia la captación racional de la verdad que hacía la recreación de la realidad verdadera, entonces no solamente no podremos decir que el castellano sea inadecuado para el pensar filosófico, sino que será uno de los idiomas que le son esencialmente adecuados. Repito que para que esto se entienda bien hay que recordar lo antes insinuado: que el pensar filosófico y su expresión son dos caras de la misma realidad, y que el modo de expresar una filosofía no es nunca accidental a ella. Ahora bien, resulta que el mundo actual, por razones en las que no puedo entrar, ha redescubierto lo que la

filosofía necesita de continuo para no perecer, disuelta en la enrarecida atmósfera que ella se crea incesantemente a sí misma: ha redescubierto que si el pensar filosófico es imposible sin la "esencia", no podría jamás ni siquiera nacer si no lo sustentara una "existencia". Alguien que, como el hispánico, se siente a sí mismo como un existir concreto, y siente que toda realidad está suspendida de la existencia, puede, por lo tanto, naturalmente y sin esfuerzo, expresarse en el lenguaje de esta filosofía, vieja para él y nueva para el mundo. En verdad, la filosofía que se ha hecho siempre en lengua castellana ha sido de ese tipo. Se ha dicho muchas veces que en lengua castellana no hay filosofía. Efectivamente, si por ella entendemos un pensar orientado exclusivamente hacia lo esencial y racional o, si se quiere, hacia la comprensión de lo real como si éste pudiese ser entendido por sí mismo. Falso, si por ella entendemos un pensar destinado a hacerse comprender a la misma existencia que lo piensa. Por eso la filosofía en lengua castellana ha sido siempre no una filosofía **sobre** el hombre, sino una filosofía **del** hombre; no un pensamiento **acerca** del Universo, sino un intento de ver lo que pensaría el Universo si por ventura pudiera pensarse a sí mismo. Por eso, finalmente, la filosofía en castellano ha sido constitutivamente asistemática, fragmentaria, si se quiere (con ciertas excepciones) "literaria', porque sólo en lo expresivo, en lo parcial y en lo incoherente ha visto que podía no falsear la realidad integral que buscaba. En vez del universo denso, compacto y sin poros del racionalismo tradicional, el universo esponjoso e incierto en el cual no hay seguridad, pero en el cual hay esperanza. La filosofía en el primer sentido, donde el castellano apenas ha podido hacer oír su acento, podría llamarse: **en busca de la verdad.** La filosofía en el segundo sentido, donde el castellano puede hacerse oír todavía, se llama sin ningún género de dudas: **en busca de la realidad.**

●



Distribución exclusiva:
OSCAR A. MADIEDO
O'Reilly 407
La Habana.